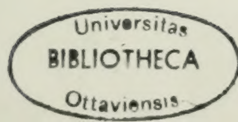

U d'/of OTTAWA
39003005550693


Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

DERNIERS ÉTATS DES LETTRES ET DES ARTS

LA PEINTURE

AUTRES OUVRAGES DE TRISTAN LECLÈRE (KLINGSOR)

Salons (E. Sansot, édit.). . . . . 1 vol.
Les Caprices de Goya (E. Sansot, édit.). 1 vol.
Chroniques du Chaperon et de la braguette, poésies (E. Sansot, éd.). . . . . . . 1 vol.
La Duègne apprivoisée, 1 acte (E. Sansot, éd.). . . . . 1 vol.
Le Livre d'Esquisses, proses (Mercure de France) . . . . (*Épuisé*)
Schéhérazade, poésies (Mercure de France). 1 vol.
Le Valet de Cœur, poésies (Mercure de France) . . . . 1 vol.
Poèmes de Bohême (Mercure de France). . 1 vol.
Les Femmes de théatre au xviiie siècle (H. Piazza, éd.) . . . . 1 vol.
Petits métiers des rues de Paris (J. Beltrand, éd.) . . . . 1 vol.
Hubert Robert et les paysagistes français du xviiie siècle (H. Laurens, éd.). . . 1 vol.
Chanson d'amour et de souci (A. Rouart.). 1 mélodie
Chansons de ma Mère l'Oie, 6 mélodies (A. Rouart, éd.). . . . . 1 recueil

A paraître :

Louis Moreau l'aîné, peintre et graveur.

TRISTAN LECLÈRE

dit : Tristan L. Klingsor

LES DERNIERS ÉTATS DES LETTRES ET DES ARTS

LA PEINTURE



PARIS

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE D'ÉDITION

E. SANSOT & Cie,

9, RUE DE L'ÉPERON, 9

1913

INTRODUCTION

La condition des peintres d'aujourd'hui est assez particulière. A mesure que le nombre des manieurs de pinceau augmente, celui des amateurs diminue. L'amateur véritable, celui qui achète une œuvre pour le plaisir qu'elle lui procure, devient de plus en plus rare. Nous ne sommes plus au temps de M. de Julienne, ni même au temps où le comte Doria, ou l'excellent J.-N. Hazard faisaient venir à Orrouy Cals ou Gustave Colin. Camille Mauclair a dénoncé, avec une brutale franchise, cette situation, et il a tracé en satiriste, dans la « Revue », ce portrait de l'acheteur actuel :

« Ce n'est plus un homme qui aime la peinture, en fait sa passion et son luxe, et l'achète pour en jouir : c'est un homme qui a partie liée avec le marchand, sait les cours, la hausse et la baisse, achète pour revendre et revend pour acheter ; mais son calcul, plus encore que celui du mar-

chand, est dissimulé. Il montre le visage ouvert du bourgeois qui vénère les arts. Il vante ses fins morceaux comme le gourmet vante son bourgogne ou son cognac; il recueille avec un sourire confus des félicitations sur son bon goût, il est l'honnête homme libéral assez clairvoyant, assez généreux pour miser sur les gloires à venir, il a sa petite cour de courtiers et de peintres. On dit, on chuchote lorsqu'il paraît : « C'est M. Gluant, vous savez bien? M. Gluant, celui qui a acheté les Epluchures *de Cézanne. » Il entend et se rengorge. Il laisse entendre que le chef-d'œuvre ira au Louvre après lui, et cette demi-promesse lui vaut les saluts de gens importants, on parle de le décorer. C'est lui, aussi, qui a* la Femme au nez bleu, la Pendule obsédante, *tant d'autres merveilles. Et puis, un beau jour, on reçoit un beau catalogue sur japon avec préface frénétique : M. Gluant convie l'élite à admirer son trésor avant dispersion, et il revend* les Epluchures *avec cinquante pour cent de bénéfices, et la considération en plus. Pour cet homme né malin, le tableau était une valeur à lots; ce sont même les « valeurs » qu'il apprécie le plus dans la peinture. »*

Cela tient beaucoup, il faut bien le reconnaître, à la publicité faite autour de certaines œuvres. Elle a, dit encore Camille Mauclair, « été

conçue identiquement à celles que les boursiers déclanchent autour de certaines affaires, mais avec d autres prétextes attractifs. Il n'en est pas de plus beaux que la justice à rendre, après décès, aux grands méconnus. C'est un puissant argument. Un autre, non moins puissant, est celui qui consiste à dire : « Ne riez pas de cette toile, souvenez-vous qu'on a ri devant Delacroix et Degas, ne vous préparez pas de remords ! » Une telle phrase empêcherait un honnête naïf de rire devant un bonhomme en pain d'épice ou une toile absolument blanche. C'est un des sophismes qui impressionnent le plus vivement le public. Entre autres précieux avantages, il offre celui d'exciter, chez les critiques honnêtes, une générosité qui assure leur concours gratuit aux marchands lanceurs ; et tel qui se refuserait à trafiquer de sa plume l'offrira pour la défense d'une mémoire et l'amour de l'innovation, sans qu'il en coûte un sol. Deux prétextes de cette valeur ont donc suffi. Il est à remarquer qu'ils n'assurent pas plus que jadis un bénéfice direct aux artistes. Cézanne rapporte aujourd'hui de grosses sommes ; il est mort sans avoir prévu ce résultat, il vivait chichement d'un petit revenu, vendait peu ou point, à des prix dérisoires, étonné de l'aubaine. Van Gogh a vécu sans aucune ressource, vaguement acheté par le brave père Tanguy, lui-même aussi

pauvre qu'honnête et faisant ce qu'il pouvait. Gauguin a dû, pour partir à Tahiti, vendre à l'hôtel Drouot une foule de toiles pour quelques milliers de francs, et il est mort là-bas sans argent. Or, on connaît tel marchand qui, tenant à deux pas du boulevard, une boutique surtout remarquée pour son désordre poussiéreux, ses vitrines minables et ses exhibitions de bariolages propres à effarer les passants, est parvenu tout doucement à se faire une fortune en vendant les moindres ébauches de ces morts avec un bénéfice de cinq cents ou de mille pour cent ».

Je ne méconnais pas d'ailleurs les services véritables rendus aux artistes par les marchands ; tel d'entre eux en achetant jadis les impressionnistes a montré le goût le plus sûr ; il les a fait triompher devant le public, et s'il en tire aujourd'hui bénéfice, il ne fait que recueillir le fruit de sa perspicacité. Cependant quand nous voyons donner quatre cent trente-cinq mille francs d'une œuvre que Degas a vendue dix ou quinze louis, il nous semble qu'une injustice certaine est commise à l'égard de l'artiste. La loi sur le droit d'auteur, si elle est votée, ne sera qu'un bien faible palliatif.

Mais où est le remède? Comment se fait-il que les acheteurs logiques, particuliers ou représentants d'État, se soient laissés devancer par les

marchands. C'est qu'il n'y a plus guère de connaisseurs. Notre bourgeoisie qui devrait former la clientèle des peintres ne reçoit aucune éducation artistique. Où enseigne-t-on au lycée ce que furent Léonard ou Dürer, Watteau ou Chardin? Où montre-t-on une simple photographie d'une peinture ou d'un objet d'art? On charge la mémoire des lycéens de notions sur mille choses absolument inutiles pour qui ne se spécialise pas; et personne ne sait choisir un bouton de porte ou une chaise. Entrez chez un des maîtres de l'heure, avocat, docteur, politicien et vous serez effrayé de la laideur du milieu. Et surtout ne regardez pas ce qui est accroché aux murs! Certes les cadres sont nombreux; il n'est pas un appartement de Paris, voire de province, qui n'en contienne bonne quantité; et si l'on songe à l'étendue des cloisons à garnir, le nombre des peintres n'effraie qu'à demi. Mais à qui achète-t-on hélas! Et que valent ces peintures ou ces chromos?! C'est que l'ancien lycéen, devenu homme, n'a pu former son goût de lui-même. En notre époque préoccupée surtout d'argent, on ne trouve plus une minute pour l'activité de l'esprit, et l'amour du beau, cette seule chose qui nous distingue de l'animal, et qui vaille un peu la peine de vivre, diminue peu à peu.

L'État fait-il mieux? Point. Nous avons à

grand'peine échappé à l'achat à gros prix d'une Salomé *plus que médiocre; on paie près de deux cent mille francs la plus mauvaise des toiles de Théodore Rousseau, et c'est maintenant qu'on se décide à acheter les figures de Corot. Le Louvre suit les spéculateurs. Mais quand on adjuge un délicieux Devéria pour vingt louis il le laisse échapper. On attend pour acheter nos petits romantiques que la mode en soit venue; on attend pour acheter les contemporains que les prix normaux soient décuplés. Sans La Caze qu'aurions-nous au Louvre du XVIIIe siècle; qu'aurions-nous du XIXe sans Thomy-Thiéry; qu'aurions-nous des impressionnistes au Luxembourg, sans Caillebotte? Où sont allés nos Manet, nos Monet, nos Renoir, nos Degas? Où s'en vont nos Bonnard, nos Roussel, nos Guérin, nos Bussy? Et cependant on envoie aux musées de province les choses les plus extraordinaires.*

Le mode même des achats est lamentable. Nous avons subi pendant des années ceux d'un brave homme que les politiciens tenaient pour un connaisseur, sous le prétexte qu'il était un « raté » de la peinture. On a changé tout cela. Maintenant nous allons subir la Commission. C'est bien pis. Avec un seul acheteur, il est possible d'espérer qu'il sera par hasard doué des qualités nécessaires; avec une commission on ne peut

s'attendre qu'à la médiocrité absolue des résultats. S'il était pratiquement réalisable, le meilleur système à mon gré consisterait à charger des achats de l'État des commissaires disposant personnellement d'un crédit donné. On arriverait ainsi au maximum de responsabilité, tout en conservant aux achats d'État l'éclectisme indispensable. A défaut de commissaires agissant individuellement, il faudrait diviser la Commission générale en sous-commissions autonomes ayant chacune leur budget, composées du plus petit nombre possible de membres, et chargées d'acheter l'une au salon des Artistes Français, l'autre au salon de la Société Nationale, l'autre aux salons indépendants. S'y résoudra-t-on jamais ?

L'intervention de l'État, lorsqu'il s'agit de représenter l'art français à l'étranger, ne s'exerce pas mieux. Là encore la peur des responsabilités fait recourir à un jury. C'est un système encore plus regrettable que celui de la Commission. Il suffit de voir à quels résultats arrivent les salons à jury, quelle qu'en soit la tendance. Tout ce qui répond à la formule admise, scolaire ou révolutionnaire, y est favorisé ; l'effort individuel y est rarement respecté. On crée des clichés que les habiles s'assimilent rapidement ; mais on écarte les artistes vraiment personnels. Malheu-

reusement ce système déplorable est celui qu'a adopté l'État pour les expositions à l'étranger. Le seul système défendable serait celui des invitations. Les représentants de l'État sont-ils à ce point dépourvus de tout sens artistique qu'ils ne puissent discerner quels sont les artistes intéressants de notre temps? Là encore, il suffirait de nommer des sous-commissions disposant chacune d'un certain nombre d'invitations, pour le salon ou le groupement qu'elles auraient à faire représenter. Et si l'on tenait absolument au jury, il faudrait que ce jury soit lui aussi divisé en sections correspondant aux groupements actuels et que chaque invité soit assuré d'être représenté, sauf à laisser au jury le choix des œuvres. Mais d'une manière générale le choix fait par l'artiste lui-même me paraît infiniment préférable. Le souci de son bon renom est une garantie bien supérieure à celle que peut offrir un jury, où l'incompréhension se rencontre trop fréquemment sinon la jalousie. Certes l'artiste se trompera parfois, mais jamais autant que le meilleur des jurys.

Je n'insisterais pas tant sur le rôle de l'État, s'il n'avait sa répercussion auprès du public et par conséquent sur la condition des peintres. Mais mon souhait le plus cher est qu'une nouvelle génération d'amateurs se forme, qui s'intéres-

sent à l'art de leur temps. En suivant leur goût personnel, ils feront du reste souvent meilleure affaire qu'en suivant les spéculateurs; en tout cas ils auront goûté un plaisir qui vaudra bien l'argent dépensé. Où sont nos Desfriches?

LA PEINTURE

I

La technique et les théories

Il y a dans un musée de Paris peu connu des Parisiens une toile assez endommagée mais dont l'usure n'a pas encore voilé tout le mérite. Elle représente une femme en robe noire, debout, un gant à la main. L'auteur a certainement étudié les Espagnols et les Italiens du XVII[e] siècle et son œuvre bénéficie de cet héritage. Malheureusement la peinture est complètement craquelée ; les chairs ont bruni, et il est à craindre qu'il ne reste rien dans peu d'années de la *Dame au gant* de Carolus Duran. Si l'on pouvait rapprocher cette œuvre récente d'un portrait du XVI[e] siècle par exemple, d'un Holbein ou d'un Clouet, on

constaterait sans peine que la peinture du Louvre a gardé toute sa fraîcheur, et que c'est la peinture du Luxembourg qui paraît vieille de plusieurs centaines d'années.

C'est qu'on ne sait plus peindre. Nos matériaux sont peut-être de qualité suffisante, mais il faudrait au moins savoir les employer. Voilà ce qu'on enseigne le moins. Pas un mot de cela à l'école des Beaux-Arts, et pour cause ; est-ce qu'à la Villa Médicis le directeur d'hier, l'auteur de la *Dame au gant* aurait pu mieux faire ? Il y a en peinture un métier nécessaire. Qu'on ne revienne pas obligatoirement aux préparations à la colle des Primitifs et des Vénitiens, j'y consens, encore que pour mon compte je les préfère de beaucoup aux impressions à l'huile d'aujourd'hui. Mais que du moins on évite l'abus de l'huile ; et qu'à défaut des préceptes de Cennini on médite ceux d'Oudry, voire de François Casanova, qui nous apprennent comment on travaillait au XVIII[e] siècle.

Il ne s'agit pas d'arriver à l'imitation directe dans laquelle sont tombés quelques bons artistes comme Point, Anquetin et même parfois Émile Bernard ; chaque peintre peut et doit, en tenant compte de quelques règles générales, se faire sa technique particulière, et

arriver à une beauté de matière aussi séduisante pour les yeux que peut l'être une belle étoffe, aussi plaisante que l'étaient la matière transparente d'un Rubens, l'empâtement magnifique d'un Rembrandt, le grenu savoureux et profond d'un Chardin, le riche émail d'un Monticelli. Or aujourd'hui la plupart des peintures ne sont que des torchis. J'en ai récemment encore éprouvé la sensation désagréable et vive devant une œuvre assez peu réussie du grand Claude Monet. Il s'agit d'une des toiles de la série des *Nénuphars*. Composition vide, coloris ordinaire, tout cela aurait pu être racheté par le métier : et celui-ci chez Monet, il faut bien l'avouer, n'existe guère. Gustave Geffroy a eu l'heureuse idée de faire traduire cette pièce en savonnerie par les ateliers des Gobelins. La transformation réalisée, par la seule substitution d'une matière profonde et riche à une matière laide et maigre, est incroyable. La peinture se prêtait mal à des étendues d'eau un peu dégarnies ; le tissu supporte admirablement cette sobriété de détails et le coloris même gagne en beauté. Sans que la différence soit aussi grande d'ailleurs, il est certain que les délicieux projets de tapisserie de Chéret et d'Odilon Redon ont fort gagné à l'exécution.

Mais il ne saurait non plus être question de transformer la peinture en modèles de tapisserie ou de mosaïque. Pas plus qu'une tapisserie ne doit viser à imiter les effets de la peinture, celle-ci ne doit tendre à de faux effets de tapisserie. C'est cependant à quoi nous semblons entraînés par une évolution continue. Pointillisme d'hier et cubisme en sont les manifestations. Certes la peinture ne peut être réduite à un rôle d'imitation pure, et la photographie aura rendu au moins ce service à l'art de faire comprendre que l'interprétation est indispensable et que la copie est vaine. Toute œuvre plastique plane consiste d'abord à combiner sur une surface des lignes et des couleurs d'une manière agréable à l'œil. Je ne fais que transformer ici, on le voit, la vieille définition de la musique : combiner des sons agréables à l'oreille. Mais tandis que dans le domaine des sons, il y a un choix premier, une limitation des sons aux notes de la gamme, dans le domaine des formes et des couleurs, toutes restent à la disposition de l'artiste. Dès lors la musique ne peut plus être qu'une transposition ; le réalisme absolu lui est interdit. On peut même dire que le réalisme n'est intéressant chez elle que par procédé de suggestion et non par pro-

cédé d'imitation. Aussi malgré le curieux réalisme des Français, de Jeannequin à Charpentier, réalisme qui m'est cher, la musique pure l'emporte et constitue à vrai dire la musique.

Tout autre chose est l'art plastique. Conservant à sa disposition tous les éléments fournis par la nature, il incite notre œil à comparer constamment le modèle et l'interprétation qui en est donnée. C'est ici qu'intervient précisément la technique. Elle limite à son tour le degré d'imitation. Une mosaïque, un vitrail délaisseront obligatoirement les détails de modelé, et par là acquerront leur caractère propre. La tapisserie aura déjà plus de souplesse. La peinture enfin ira plus loin. Et là est la difficulté qui lui est propre. Parce qu'elle permet l'imitation directe, elle arrivera entre les mains des médiocres à n'être que l'imitation directe. Or il ne peut absolument pas être question de la réduire aux moyens de la tapisserie. *La technique commande l'esthétique.* C'est la vérité première, c'est la condition indispensable de tout art. La technique picturale permet l'expression complète de la vie ; le peintre n'a pas le droit de se soustraire à cette difficulté sous prétexte d'harmonisation de lignes ou de couleurs. Toutes les fois qu'en vue d'un but prétendu décoratif,

la vie se retire de l'œuvre, c'est que l'artiste est inférieur. Donc expression nécessaire de la vie, et pourtant harmonisation des lignes et des couleurs, telle est l'antithèse qu'il s'agit pour le *peintre* de résoudre. Elle l'a été fréquemment. Qu'on regarde un dessin de Pisanello, un cuivre de Dürer, une peinture de Cranach, on verra que rien n'est plus vivant, et pourtant que rien n'est plus décoratif. Tout l'art japonais témoigne de la possibilité de triompher de cette difficulté. Plus près de nous Ingres si mauvais décorateur lorsqu'il visait pareil but, Ingres *portraitiste* est le plus admirable décorateur qui soit.

Cependant l'art a rarement pu se maintenir à ces sommets. Il n'a connu cet équilibre en Europe que dans la période de transition qui sépare les Primitifs des maîtres de la Renaissance : Pisanello, Gentile da Fabriano, Durer, Lucas de Leyde, et chez nous Fouquet et le vieux Clouet en sont des exemples. La conquête du clair-obscur amena souvent les peintres à perdre de vue la nécessité décorative : ni Rembrandt, si grand qu'il soit, ni le Caravage, ni les Espagnols ne s'y soumettent. Mais l'art moderne, qui commence avec la Renaissance, semble pour un temps avoir épuisé ses recherches ; et c'est précisément à

reconquérir la beauté pure des lignes et des couleurs que paraît s'être vouée notre époque. Merveilleuse tentative, si par réaction, par entraînement et par faiblesse aussi, nous ne perdions pas le sentiment de ce qui est vivant.

L'impressionnisme a commencé cette conquête et dans le domaine de la couleur, il l'a certainement réalisée. Là est la grandeur de Claude Monet. Car il ne s'est pas contenté d'harmoniser des tons, d'employer une palette quasi féerique, il a aussi donné l'impression du vrai. Rien n'est plus saisissant de vérité que l'harmonieuse ronde des heures autour de la cathédrale de Rouen ; Claude Monet nous a découvert clairement ce que les peintres n'avaient jusqu'alors senti que confusément. Bénéfice incomparable, s'il était permis de suivre son exemple, s'il était possible de trouver dans un musée d'État la magnifique leçon donnée par la série des *Cathédrales*. Car l'important eût été de posséder la suite entière et non quelques œuvres isolées.

Les impressionnistes en général eurent moins souci des formes et des lignes. Il faut pourtant excepter Renoir, si délicieux et si traditionnel, Renoir descendant des maîtres du XVIIIe siècle, descendant de Boucher et de

Frago, et dont les bonnes pages garderont, j'en ai le ferme espoir, l'admiration de nos descendants. Il faut surtout excepter Cézanne et Degas, le premier attaché à l'étude des formes par les valeurs, c'est-à-dire dans le sens de la profondeur, le second d'abord plus sensible aux lignes et plus séduit par les contours. Cézanne, par son effort soutenu, par sa peinture grave et nourrie, nous a ramenés à Chardin ; et vraiment son impuissance à établir le contour est peu de chose par rapport à la puissance qu'il montre dans l'établissement des plans. Degas moins peintre que pastelliste, Degas dont les toiles sont maigres et d'une exécution timide a trouvé dans le pastel son véritable moyen d'expression.

Œil merveilleux et cœur sec, n'ayant pas pour ses modèles la tendresse de Toulouse-Lautrec, mais les regardant au contraire comme un adversaire, il s'impose par la maîtrise de la traduction. Parce qu'il ne semble pas avoir aimé ses modèles, on *aime* difficilement ses œuvres, mais l'admiration est presque unanime. Cependant il ne fait pas école et je crois bien que si son influence est si limitée, c'est à cause de ce manque d'amour. Il peint des repasseuses et il ne voit en elles que muscles tendus et mufles bestiaux ; il peint des

danseuses et il ne voit que des êtres déformés et des chevilles enflées. Seules, la couleur et la forme l'intéressent. L'être humain, ses pensées, sa souffrance, le laissent impitoyable. Combien différent est Toulouse-Lautrec, moins fort certes, mais plus sensible ! Mais dans une certaine mesure Degas réalise par la couleur et la ligne cette union du caractéristique et du décoratif qui fait la beauté de Pisanello, et c'est cela qui le rend infiniment précieux. Tels dessins anciens de lui sont comparables aux plus beaux dessins du quattrocento; tels pastels récents traduisent les formes avec une puissance incomparable.

C'est à cet aspect décoratif aussi que tend Odilon Redon. Il ne possède pas seulement l'éclat du coloris : il use de toutes les variations du ton, et les fonds de ses natures mortes, de ses fleurs ou de ses portraits sont d'un grand poète de la nuance. Soit qu'il masse en larges taches juxtaposées toutes les variétés du bleu, soit qu'il appuie sur de curieuses arabesques les roses fanés et les jaunes saumon, soit qu'il dégrade les rouges vifs jusqu'à des gris exquis ou les fasse chanter sur des basses de noirs profonds, Odilon Redon se montre, je crois, l'un des plus merveilleux orchestrateurs de la couleur.

En essayant de codifier les découvertes impressionnistes, Paul Signac leur a donné fatalement un aspect un peu scientifique, que seule l'expérience parvient à faire disparaître. Malgré le bel effort fourni par Seurat, Cross, Rysselberghe, Luce, c'est au néo-impressionnisme plus libre des Bonnard, des Vuillard, des Roussel que vont en général les prédilections des contemporains. Mais sans insister sur le pointillisme plus que sur l'impressionnisme même, il faut cependant dire que les néo-impressionnistes ont trouvé dans l'aquarelle un moyen d'expression tout à fait heureux. Le procédé en effet a grande importance : il a fallu le pastel à Degas et à Redon pour leur permettre de s'exprimer entièrement ; un Laprade trouvera dans la gouache un métier tout à fait personnel, et les aquarelles de Signac resteront comme un des plus significatifs témoignages de sa personnalité. Le papier blanc joue ici le rôle de neutralisateur, de sorte que tous les tons sont transposés, exaltés en majeur. Ainsi, à Paris même, sur les bords de la Seine, Signac trouve le prétexte d'orchestrations fleuries tout à fait délicieuses. Cette manière convient du reste admirablement à la traduction des effets de ciel et d'eau, et de Saint-Tropez l'artiste ira jusqu'à la Rochelle

chercher des thèmes d'inspiration. La série qu'il en a rapportée est l'une des mieux venues; le dessin plus libre prend de l'ampleur, de l'accent, du rythme et la tache de couleur s'élargit.

Toute différente est la formule du groupe néo-impressioniste formé par Bonnard, Vuillard et K.-X. Roussel. Tandis que les pointillistes adoptent un métier rigoureux et méthodique, ils se laissent aller à leur fantaisie apparente et méritent bien mieux le nom de néo-impressionnistes. L'emploi des cartons comme dessous leur a fait trouver des tons plus délicats que ceux obtenus en général sur les impressions à l'huile; et ces gammes ils les ont ensuite transportées sur la toile. Là du reste ils ont en général usé d'une préparation d'un ton chaud qui transparaît à propos et assure à leurs œuvres une unité commode et une harmonie naturelle. Vuillard et Bonnard ont commencé par peindre des intérieurs, et Bonnard triomphe particulièrement avec quelques nus délicieux de couleur et de forme. Plus tard ils ont donné comme fonds à leurs décorations des motifs de jardin. K.-X. Roussel lui, débuta par le paysage. Ses fusains d'autrefois, ses pastels délicatement touchés où le papier gris bleu joue un rôle

important sont choses entre toutes précieuses. Avec la maturité le désir d'œuvres plus importantes lui est venu et il a composé des pastorales très traditionnelles d'inspiration et très modernes de traduction.

Mais le goût de la nouveauté tourmentait les peintres. Aux harmonies en mineur des précédents néo-impressionnistes, on en vint vite à vouloir opposer des fanfares éclatantes de tons. Ce mouvement prit naissance à la suite du pointillisme : Henri Matisse élargit le point en larges taches, puis étendit à tout un objet l'unité de couleur. Dans certaines natures mortes légèrement brossées il a fait preuve des dons les plus certains. En s'efforçant de soutenir ses taches par des arabesques, il est arrivé parfois à des déformations singulières et le souci de l'éclat aidant, il en vint à appuyer les tons purs les uns contre les autres, ne laissant plus le moindre rôle aux neutres, et produisant ainsi des effets tout à fait bouchés, difficiles à supporter pour l'œil non prévenu. Car si vive qu'on veuille la peinture, il reste nécessaire de ménager l'éclat même, par des transitions de gris. Pas un verrier gothique n'a négligé cette règle trop souvent méconnue par le peintre moderne. Avec lui quelques confrères formèrent

le groupe décoré du titre de « Fauves » où l'on rencontre Manguin, Friesz, Puy, Van Dongen entre autres.

Les vivants vont si vite que même cet effort d'exaltation a de suite trouvé des émules plus ambitieux. Le pointillisme décomposait la couleur : le cubisme prétend décomposer les formes en éléments d'aspect cubique. Mais le pointilliste bénéficiait du mélange optique, tandis que l'œil a peine à discerner les formes originelles qui servirent de modèle aux cubistes. Leur manière semble retourner à la mosaïque et par là même perdre à la fois le caractère propre de la peinture et toute faculté d'exprimer la vie. On a cru trouver des précurseurs de ce mouvement en Durer ou chez les sculpteurs égyptiens. Or jamais artistes ne furent si expressifs que ceux-là. Prendre les moyens d'analyse de Durer pour un but, c'est s'abuser volontairement ; et nous applaudirons volontiers quand un cubiste nous donnera une œuvre aussi forte, aussi expressive que le *Cheik el Beled* ou le *Scribe*. Nous n'en sommes malheureusement pas là. A l'heure actuelle nous ne trouvons qu'une théorie précédant des œuvres, et c'est bien là, je le crains, ce qui condamne le cubisme. Souhaitons-lui longue vie et attendons les réalisations.

Cependant de tous ces mouvements éphémères quelque chose semble rester : un désir commun de rendre à la peinture ses qualités décoratives, de revenir à son objet premier qui est la distribution sur une surface plane de couleurs harmonieusement équilibrées et limitées par des lignes heureusement choisies. Trop longtemps le peintre n'avait envisagé que le côté objectif de son art : la réaction contemporaine nous rapproche des primitifs. Le danger est dans l'oubli de l'autre but de la peinture et de l'art, la traduction de la vie. Il ne semble pas que les peintres modernes évitent pareil danger. Sous prétexte de simplification ils arrivent à des lignes inexpressives, à des modelés pauvres et vides ; ils arrivent à la courbe géométrique, à la ligne droite, au ton plat. La vie est loin de tout cela. Si pure que soit une courbe, elle doit pouvoir enfermer tout l'accent individuel du modèle, et c'est là le mérite commun des œuvres les plus belles, d'un crayon d'Ingres comme d'un crayon de Pisanello. Si simple que soit un modelé, il doit exprimer le mouvement constant des formes ; le ton plat ne correspond à rien de vivant. Il est de plus en dehors de la technique du peintre. Défendable quand il s'agit de vitraux,

de mosaïque ou de tapisserie, métiers qui exigent une transposition des formes, il ne s'explique plus quand il s'agit de peinture. Dès que le peintre étend un ton plat, il fait œuvre de peintre en bâtiments, de décorateur mural, de donneur de modèles de papier imprimé ; mais il néglige les ressources de son propre métier. Parce que la touche est capable d'exprimer une forme, j'ai besoin qu'elle l'exprime en effet, et je ne puis voir sans ressentir une impression d'ennui, tant de touches données, tant de mots employés pour ne rien dire. Il ne s'agit pas de détruire le détail, mais de le subordonner à l'ensemble : synthétiser ne veut pas dire supprimer. Une ligne tracée par Pisanello contient tous les accidents individuels du modèle et pourtant elle semble d'une seule venue, tant elle est pure ; une forme modelée par ses doigts est la simplicité même, et pourtant toute la vie est enfermée dans la petite médaille de Malatesta.

C'est donc de la vie qu'il faut extraire l'harmonie. Vouloir imposer un code de beauté préconçu est aussi vain que s'en tenir à l'imitation littérale. Si révolutionnaire que paraisse la formule, elle n'en est pas moins un artifice, un cliché d'école, un procédé de déca-

dence. Il est vraiment un peu puéril de croire que la ligne droite étant la plus simple des lignes se trouve aussi la plus esthétique. Au contraire plus la courbe sera riche, plus elle plaira au spectateur ; il faut, mais il suffit, qu'elle soit clairement lisible et subordonnée à un rythme général. L'art est le plus délicieux des jeux en même temps que la plus divinement grave des choses humaines. Il doit nous enchanter par l'imprévu, par la découverte nouvelle d'un des aspects de la nature ; tout ce qui est prévu, codifié, géométrique est d'avance frappé de mort et d'ennui. La tâche de l'artiste me paraît précisément d'extraire du désordre apparent des choses un ordre. Celui-ci s'y trouve si bien, qu'il suffit que le soir tombe sur un paysage, atténuant les accidents sans les supprimer, pour que l'être le plus humble soit sensible à la poésie qui se dégagera d'un horizon ainsi voilé. Que le peintre placé devant un mouvement de collines ou un visage fasse de même. Qu'il découvre la courbe la mieux rythmée et la plus expressive ; que dans chaque modèle il trouve une ligne très pure et très individuelle. Cet idéo-réalisme a du reste toujours fait le prix de l'école française, des Clouet à Ingres, de Claude Lorrain à Claude Monet.

Si Watteau en occupe le sommet c'est qu'il a su allier précisément à la beauté merveilleuse des lignes, des couleurs et des formes, un singulier pouvoir de suggérer nos sentiments les plus aigus et les plus délicats ; son art, tout à la fois si rythmique et si expressif, prend ainsi une sorte de qualité musicale.

II

Les Salons officiels

Si les exposants des salons officiels n'ont pas encore été touchés par les recherches des derniers novateurs, du moins ont-ils ressenti l'influence de l'impressionnisme. Certains d'entre eux ont même adopté délibérément le procédé divisionniste, tels Henri Martin ou Ernest Laurent, Henri Le Sidaner ou Lévy Dhurmer, J.-F. Lépine ou Olivier. Ernest Laurent l'a appliqué à la figure humaine, et dessinateur excellent, il a su obtenir des effets délicieux d'enveloppe et de coloris. Henri Le Sidaner est resté paysagiste : ses vues d'Espagne ou d'Italie, des îles Borromées ou ses jardins de France sont à la fois voilés et pleins de lumières indécises ; et comme lui, Henri Duhem a un goût marqué pour tout ce qui est imprécis et flottant. Il

apparaît comme une sorte de Rodenbach de la France du Nord, tandis que Le Sidaner sait au besoin faire sonner toute la gamme des ors, comme dans sa fenêtre ouverte sur un jardin ensoleillé qu'on peut voir au musée du Luxembourg. Pareillement Louis Picard, Eugène Chigot, Henri Morisset font à l'impressionnisme des emprunts, et Morisset comme Laurent applique délicieusement cette formule au visage. Ses portraits, ses scènes d'intérieur sont des pages délicates et séduisantes.

D'ailleurs des maîtres comme Raffaëlli et Lebourg font nettement partie du groupe impressionniste. J.-F. Raffaëlli est demeuré un analyste volontaire, singulier, minutieux au besoin lorsque l'écriture du détail est nécessaire ; sur des frottis le pinceau revient poser de petites taches ou tracer des traits fins, toujours significatifs, et ce métier très personnel donne à toutes les œuvres de Raffaëlli une saveur particulière. On a pu l'apprécier encore dans ses dernières toiles rapportées d'Antibes ou plus simplement des bords du Loing. Petites maisons roses, arbres maigres d'Ile de France, bicoques de banlieue et végétation indigente des alentours de Paris ont trouvé en J.-F. Raffaëlli leur portraitiste attentif, ému, aigu.

Albert Lebourg préfère les ensembles et les effets d'enveloppe. Il aime les paysages voilés de brouillard, les bords de rivière d'où se lève une vapeur épaisse, et surtout les bords de la Seine, de Paris à Rouen. Cette atmosphère a pour lui les vertus d'un prisme ; les tons, pour contenus qu'ils soient, forment une harmonie très colorée pleine de bleus et de roses d'un charme incomparable où la générosité d'un métier somptueux s'allie à la beauté des lignes. Qui ne se souvient de ses merveilleuses vues de la pointe de la Cité dont un exemple est au Petit Palais, ou de ce délicieux *Ruisseau au printemps* exposé en 1912 à la Société Nationale ? Le *Port de la Rochelle* exposé en 1913 confirme toutes les qualités du grand et délicieux maître impressionniste, et il serait curieux de comparer les études qu'ont faites de ce pays lumineux et clair tous nos peintres d'atmosphère, de Joseph Vernet à Paul Signac.

L'impressionnisme a eu ses continuateurs directs comme Lebasque, Maufra, Madeline dont tous les paysages sont touchés d'une grâce singulière ; mais il a fait plus. Il a éclairci les palettes et a remis en honneur les gammes fleuries déjà chères jadis à Boucher ou Frago. On a pu reprocher à quelques-uns de

ses adeptes d'avoir un peu négligé le contour, et pourtant le reproche serait injuste s'il s'agissait de Renoir ; en tout cas le prix que nous donnons à un Albert Besnard viendra justement d'avoir su allier ces qualités de luminosité à un dessin d'une pureté ravissante. La *Femme qui se chauffe* du Luxembourg est certes une des merveilles de notre art moderne, que les entreprises décoratives du maître, si vastes et si réussies qu'elles soient, ne font pas oublier. Je veux parler de son plafond du Théâtre-Français. On sait qu'il a rapporté des Indes de nouvelles œuvres où ses dons de coloriste ont trouvé l'occasion de s'exalter encore. Que cette féerie de couleurs est délicieuse ! Et comment ne pas reconnaître la plus pure de nos traditions dans ces Besnard, dans ces Chéret, développés si aisément sur les murs, dans ces fleurs d'Odilon Redon, dans ces pastels de danseuses de Degas ?

Avec des qualités diverses, Roll vigoureux et sûr, Willette espiègle et charmant, Gaston La Touche aisé et riche, amoureux des rouges et des ors, Mlle Dufau qui préfère jouer des accords d'ors et de verts, Aman-Jean voilé, délicat et soucieux du rythme, suivent cette tradition française et si la brièveté obligatoire de ce manuel ne l'interdisait, il fau-

drait s'arrêter longuement à l'effort de Maurice Denis, italianisant pourvu des meilleurs dons de décorateur, à celui plus sévère d'Agache, à celui d'Auburtin et de Baudouin. Pourtant qu'il me soit permis d'insister sur l'art simple et de bon aloi de ce dernier, sur les qualités de son métier souple de fresquiste, sur les qualités de sa vision large des formes, de son dessin pur des lignes. N'en faut-il pas nommer d'autres, Osbert disciple de Chavannes, Bernard Boutet de Monvel, jeune imagier de France, et un peu au hasard des souvenirs quelques exposants du salon des Artistes français, Calbet ou Marec, ou Henri Brémond?

Tandis qu'un Aman-Jean transpose la vie moderne en tons voilés comme ceux d'une tapisserie où les neutres les plus variés se marient, où un simple rouge de Venise prend l'importance de la plus éclatante couleur, René Ménard emprunte à la vie antique ses personnages, sinon son décor. L'ordonnance de ses compositions est toute classique. Il applique à la décoration murale la méthode employée par Claude Lorrain et par le Poussin dans leurs toiles. C'est de celui-ci surtout que René Ménard s'est rapproché dans ses panneaux de la Faculté de droit. Il sait comme

son maître du XVIIe siècle, agencer savamment les lignes et susciter l'impression du calme par l'abondance des horizontales qui se succèdent de plans en plans; il sait en même temps dégrader les valeurs pour donner à ses paysages la profondeur nécessaire. Comme Poussin il remonte aux anciens ; il s'en inspire directement et les figures de femmes de *l'Age d'Or* semblent des morceaux détachés d'un bas-relief grec. René Ménard éprouve en outre pour les arbres une sympathie aussi grande que pour les personnages; il en étudie l'armature et le feuillage en dessinateur passionné et beaucoup de ses chênes sont des portraits. On connaît aussi les ciels mouvementés qu'il aime à peindre, et les gros nuages ronds qu'il se plaît à modeler dans l'air. Ce nuage familier se retrouve dans la *Vie pastorale* et dans de nombreuses œuvres. Ces qualités l'artiste les possède également dans les toiles de chevalet, d'un métier souple et savant, et quand il pose sur un fond roux et chaud des verts éclatants d'herbes ou de végétations, il arrive à une rare beauté de coloris.

Au reste la tendance décorative a gagné la peinture de chevalet, et on la trouve chez de nombreux artistes, entre autres Paul Buffet ou Henry Grosjean. Celui-ci s'est plu à

nous montrer des paysages graves du Jura. Il a tracé d'une écriture simple la silhouette des collines; il a établi des plans en larges masses, et jeté sur le tout des ciels larges et calmes. Déjà son influence se perçoit au salon des Artistes français, restés en général plus attentifs au travail minutieux du détail qu'à la traduction des ensembles.

Ce n'est pas dans une brochure sur le dernier état de la peinture qu'il y a lieu de rappeler la magnifique carrière d'Harpignies, dont quelques peintures ou dessins d'arbres ont la sûreté des vieux Hollandais, mais il faut du moins signaler quelques-uns de ses cadets, de Guillemet à Pointelin, de Moteley à Fernand Maillaud poète attendri du Berry, de Hughes Stanton à Cachoud, Henri Foreau, J. Rémond, Henri Ferdinand ou Jacques Simon. A la Société nationale, voici J.-P. Meslé agréable interprète des crépuscules, P. Waidmann, A. Dagnaux, E. Chevalier, E. Barau, Bastien-Lepage parmi vingt autres paysagistes.

La plupart, à l'exemple de Léon Lhermitte, vigoureux continuateur de Millet, au fusain sûr et magistral, suivent les leçons de notre école de 1840. C'est le cas de Lucien Griveau, de Georges Costeau, de J.-J. Rousseau, de Gaston Guignard émule de Charles Jacque, de

René Debraux toujours épris des ciels gris du Nord et dont les toiles valent par la douceur de l'enveloppe et l'harmonie, d'Émile Boulard qui sait se souvenir à propos des Corot de Ville-d'Avray. Un René Billotte apporte dans sa recherche des gris les plus délicats une finesse de vision tout à fait précieuse, et Michel Cazin sait conférer à l'huile la douceur du pastel.

Gabriel-Rousseau a donné de Paris des vues panoramiques très étudiées d'effet et de détail ; prises du haut de quelque monument, Louvre ou église Saint-Gervais, elles s'imposent par la nouveauté de la présentation. La vision est celle d'un œil attendri, sensible aux grands horizons et aux lointaines perspectives. De son côté Louis Braquaval s'est fait le portraitiste des petites villes picardes ; il ne les enveloppe pas d'une atmosphère ouatée à la manière de Cazin ; il les voit au contraire d'un œil clair de franc picard, habile à saisir toutes les fermetés d'une silhouette de clocher, de maison ou de personnage. De la baie de la Somme il est remonté jusqu'à Bergues et Furnes et les aspects qu'il en a donnés sont des plus attachants. Albert Lechat est un autre chroniqueur des ruelles de province ; et Gaston Prunier s'est fait tour à tour le mé-

morialiste des démolitions de Paris ou le peintre des grands mouvements de terrains et de rochers. Ses aquarelles longuement travaillées sur des préparations fermement écrites au conté et très fouillées s'imposent toujours à l'attention.

Un pareil souci de dessin ferme et soutenu fait souvent le prix des toiles de Dauchez, Dumoulin, Gillot ; et l'on connaît du premier ces crayons longuement étudiés, où nulle difficulté n'est éludée, qui sont le point de départ des œuvres peintes. La *Vanne* ou la *Route bordée de pins* sont d'excellents exemples de cette manière sobre et sincère. La précision est aussi l'une des qualités d'Albert Moullé. Il s'est généralement consacré au paysage des environs de Moret. Il ne cherche pas, comme Sisley, à traduire surtout les transparences de l'atmosphère ; il affirme bien plutôt la fermeté des choses. Ses verts sont fortement affirmés et profonds, au point qu'ils ont fait donner à leur auteur le nom charmant et juste de Moullé de Velours ; et quand il fait dans cet ensemble de verdures sonner le brun-rouge d'un vieux toit, l'accord est d'une plénitude parfaite. Tout cela est d'ailleurs obtenu avec des moyens simples, et cependant vigoureux, ceux d'un artiste définitive-

ment en possession de son métier. Ses verdures normandes valent celles d'Ile-de-France et ses routes sous bois des environs d'Honfleur et de Villerville en sont de jolis exemples.

Nous avons nos peintres de Paris comme Gillot, Prunier, Truchet et de Versailles comme Guirand de Scevola ; les vieux parcs français inspirent Mme Gallay-Charbonnel ou Antonio de la Gandara qui se distrait de ses grands portraits en allant peindre au Luxembourg des petites vues précises et précieuses d'un art extrêmement délicat, très décoratif et très sensible, merveilles à placer dans la lignée des meilleurs Hubert Robert. Antonio de la Gandara, en effet, n'est pas seulement un peintre de visages sobrement dessinés et modelés; il ne sait pas seulement trouver l'arabesque harmonieuse d'une joue ou d'une nuque, ou brosser rapidement en virtuose les étoffes de soie à reflets, il est aussi l'un de nos plus délicieux paysagistes. Il aime l'ordonnance naturelle des jardins et des villes. D'une touche délicate et posée avec sûreté il indique un peu de feuillage, un éclat de fleur, un bout de balustrade ; chaque coup de pinceau a sa signification; les valeurs sont établies simplement, et dans ce coin de paysage

choisi, l'artiste aime à placer quelques personnages prestement indiqués. La légèreté et la sobriété de ces indications sont tout à fait surprenantes. Du Luxembourg, La Gandara a fini par transporter son chevalet dans les rues de Paris, et en 1913 il a montré autour d'un *Don Quichotte* fièrement brossé cinq de ces paysages récents. Le *Palais de Justice*, le coin de jardin, la *Place des Victoires* surtout me paraissent les plus réussies de ces pages.

Nous avons nos peintres de la terre provinciale, Lepère, Milcendeau ou Flandrin, Lepère qui dans son *Village de Paissy* exalte les ors, les roses et les bleus, qui fait sonner haut le vermillon d'un corsage, qui masse savamment les feuillages et dont le dessin synthétique a toujours grande allure. Synthétiques aussi les paysages du Dauphiné de Flandrin : la poésie grave des collines calmes est rendue par un artiste d'une force rare, dont tous les tons, toutes les valeurs sont d'une admirable justesse. Et Milcendeau qui s'était d'abord fait le portraitiste aigu des gens de Vendée, se fait aussi le portraitiste du pays maraîchin : ses *Chaumières basses* avec le grand ciel qui les couvre constituent une page d'une sensibilité profonde et une peinture de premier ordre.

Que d'œuvres de lui seraient à retenir, depuis l'*Intérieur de cabaret corse*, jusqu'à sa figure de paysan d'Ile-de-France, jusqu'à ses vieux dormeurs ou buveurs vendéens.

Au besoin nos peintres vont à l'étranger, à Venise naturellement comme Iwill et Truchet et aussi en Hollande comme Guillaume-Roger ou Ernest Vauthrin dont les jolis moulins se détachent pittoresquement sur des ciels gris et profonds. Simon Bussy a gagné l'Ecosse et ses petits pastels aux lignes simples, aux tons écrasés, sont d'une incomparable qualité. Quand il montre un coin de ciel bleu se réfléchissant dans un lac au milieu des gris tendres et des verts noirs et profonds, l'effet est magnifique et délicieux. Que d'art aussi dans les grandes toiles décoratives !

Cependant les étrangers viennent en France : Frank Boggs peint les vieilles églises de Paris ou les châteaux de Touraine et prolonge chez nous par l'huile ou l'aquarelle l'école de Jongkind et de Ten Cate ; W. Morrice ouate les monuments ou les quais parisiens ; nul n'est plus que lui sensible aux effets de perspective aérienne et ses couleurs les plus vives sont toujours imperceptiblement neutralisées par l'atmosphère. Baertsœn nous envoie des vues de villes flamandes, grassement brossées ; San-

tiago Rusinol nous montre d'éclatantes vues d'Espagne, et l'on ne peut négliger de faire place à l'audacieux Anglada, au puissant Brangwyn, à Ignacio Zuloaga.

Dans ses trois derniers envois, *le Christ du Sang*, *la Victime de la fête*, et *Mon oncle Daniel avec sa famille*, l'artiste a tenté d'évoquer toute l'Espagne ou du moins la Castille, l'Espagne religieuse, l'Espagne des courses de taureaux, l'Espagne amoureuse et familiale. Il a placé dans un paysage sombre ce *Christ du sang* qu'on rencontre dans la plupart des églises. Mais si la scène est imaginée, chaque morceau est d'un réalisme incroyable. Les faces paysannes sont brossées avec une vigueur de touche, une richesse de pâte, une puissance de modelé merveilleuses ; le pinceau suit sans cesse la forme pour en accuser le relief et les figures sont d'un caractère saisissant. Ainsi sont réunies dans la même œuvre les tendances mystiques et naturalistes de l'art espagnol ; ainsi Zuloaga nous apparaît comme un des plus singuliers idéo-réalistes de notre temps. Le paysage savamment modelé avec sa vue d'Avila est à dessein tenu dans des gammes sourdes ainsi que le ciel : c'est que là encore l'auteur impose sa volonté ; il ne copie pas un effet de plein air ; il crée une peinture où le

fond a pour mission de faire valoir le manteau rouge d'un des pénitents. Si j'ajoute que ce fond est rythmé fortement pour équilibrer les lignes des personnages j'aurai indiqué, je crois, les principales recherches de l'artiste.

Quelques étrangères aussi sont à signaler : Mme Béatrice How qui a fait son profit des exemples de notre Carrière, mais dont la personnalité s'affirme de plus en plus en ses jolies traductions de frimousses enfantines ; Mlle Breslau portraitiste d'une sobriété classique ; Mme Olga de Boznanska dont l'œil est sensible aux moindres différences de valeurs et qui modèle magistralement des visages pleins de caractère ; Miss Elisabeth Boyd la plus délicieuse peut-être des interprètes de Venise depuis Guardi. Ses vues de *San Francesco in Deserto*, son *De Sandolo* merveilleux de sobriété dans l'expression, de justesse dans l'effet indiquent un peintre doué ; au dernier salon de la Société Nationale, un *Mur vénitien* se reflétant dans l'eau par un temps gris suffisait à assurer de ses merveilleuses qualités. Simplicité de la composition, économie des moyens d'exécution, choix délicat des nuances, tout dans cet art séduit. Depuis Whistler peu d'artistes ont manifesté une sensibilité aussi rare. Aussi Miss Boyd nous

apparaît-elle maintenant comme un des meilleurs représentants de la jeune école anglo-américaine à côté de James Pryde et W. Morrice, à côté de Frieseke, Max Bohm et Bernard Harrison.

On a vu combien l'art d'un Zuloaga s'écartait de l'impressionnisme. L'école française reste toujours à la fois plus directement et moins brutalement réaliste. Tout excès semble banni de nos efforts et la mesure marque toutes nos productions. C'est par là qu'une figure de paysan espagnol peinte par un Milcendeau se distinguera de la même figure peinte par un Zuloaga. Mais c'est plus encore Milcendeau peintre de figures vendéennes ou françaises qui nous séduira. Longtemps ce dessinateur né a lutté pour transporter dans la peinture ses qualités, il y est maintenant tout à fait parvenu. Sa *Conversation au cabaret* allie la forte qualité pénétrante de son dessin à un effet heureux de clair-obscur ; ses plus récentes figures isolées sont d'un admirable caractère. Nul n'est plus directement que lui dans la vieille tradition qui nous vient de Fouquet et de Le Nain ; parmi les élèves de Gustave Moreau il est assurément l'un des plus personnels. Un Marcel Béronneau a hérité de son maître le goût des figures énig-

matiques ; un Desvallières dessinateur de bons morceaux n'a pu se délivrer de cette emprise, malgré les emprunts divers faits à Toulouse-Lautrec ou aux plus révolutionnaires ; et à considérer les voies diverses suivies par les élèves, on sent trop combien était vide l'enseignement du professeur. Fernand Sabatté s'est tourné vers le vérisme le plus discret ; son art extrêmement contenu, tout en nuances et en délicatesse, trouve à s'employer dans des intérieurs d'église et des portraits ; Gustave Pierre apporte une rare certitude dans l'étude des visages et allie à la qualité des lignes à la fois véristes et décoratives la qualité des tons. Cette rencontre fait le prix des Hanicotte : ses *Kermesses* ont un éclat de vitrail ; et les courbes des figures sont toujours harmonieuses et expressives. C'est là qu'est à mon sens l'indication la plus précieuse de l'école française ; arriver au parti décoratif par le réalisme même, tel est le but. Hanicotte partant des vieux Flamands et de Brueghel fait sur un autre plan ce qu'a réalisé Watteau partant de Rubens. Toute une pléiade d'artistes autour d'Augustin Hanicotte, de Milcendeau, de Sabatté, de Simon Bussy pourrait être assemblée, et il suffirait de rappeler les noms de François Guiguet, de Déziré, de

Flandrin ou encore d'Eugène Martel, pour montrer comment un pareil groupe serait susceptible d'être formé.

Il y a dans la peinture abondante et patiemment travaillée d'Eugène Martel une force singulière : sa *Jeune fille épluchant*, d'un dessin serré, d'un coloris contenu mais riche est une petite page de maître où les bleus et les jaunes s'exaltent au milieu des gris. De pareilles scènes de genre valent les plus grandes compositions d'histoire. Mais peu d'artistes ont l'acuité d'Eugène Martel. On sait quel chroniqueur précis est Jean Béraud, quel disciple attentif des Hollandais est Joseph Bail, quel vériste est Gaston Schnegg, quel agréable intimiste est Muenier. Et voici d'autres intimistes: Lobre, peintre magnifique des cathédrales et des anciennes salles désertes, Hughes de Beaumont et Walter Gay qui aiment les boiseries blanches à dorures et les vieux cadres ; Mlle Germaine Druon et Mlle Marthe Moisset ; Mme Lisbeth Carrière qui efface les tons trop vifs des fleurs et Mme Galtier-Boissière qui les exalte, Karlowski délicat et Henri Dumont le plus savoureux de nos *fleuristes ;* Léon Delachaux qui traduit à merveille le demi-jour des intérieurs sans rien escamoter de la vérité des lignes ; Armand Berton en-

fin qui, par ailleurs portraitiste exquis, place des nus féminins dans la prénombre des chambres, et donne avec *La Révélation* une de ses œuvres les plus parfaites. Contours fondus et cependant lisibles, formes harmonieusement liées, fonds sombres mais légers et aérés, chairs modelées avec douceur dans une pâte moelleuse et baignée d'or, tout contribue à la beauté de ce nu.

Et même portraitistes Jeanniot, Prinet, Guiguet, Dagnan-Bouveret, Boulicaut, Loup, Mlle Bermond, ne sont-ils pas des intimistes ? Qui ne se souvient de la *Femme au miroir*, du *Réveil de Zoé* de Prinet, scènes délicieuses pleines de charme dans l'inspiration comme dans la traduction. Qui ne se souvient des effigies serrées de Jeanniot ? Qui ne se souvient des adorables frimousses d'enfants peintes par François Guiguet, le plus modeste et le plus traditionnel de nos peintres. Récemment encore sa *Fillette à la capucine* affirmait ses dons de dessinateur incomparable et de coloriste savant. Dans ce domaine du portrait nos artistes, réalistes discrets, ont toujours triomphé. Je ne parle pas seulement des maîtres des XVIe et XVIIIe siècles, de Clouet à Perronneau, mais même de ceux du XIXe siècle, tels Couture ou Gaillard, ou plus simple-

ment encore Gigoux, Lafon, et dix autres. Aussi la liste serait-elle longue des portraitistes d'aujourd'hui à nommer, La Gandara et Guirand de Scevola, Mlle Breslau et Mlle Delasalle, Mathey et Ph. de Winter, Woog, Gumery, Déchenaud, Weerts, Davids et j'en passe.

La plupart d'entre eux ont adopté une manière de peindre très libre qui s'éloigne à la fois de l'aspect méthodique des productions divisionnistes et de l'aspect prudent et timide des toiles de Cabanel ou de Bouguereau. La largeur de facture, la vigueur et l'apparent négligé de la touche constituent le moyen d'expression le plus en faveur, celui qu'ont du reste employé jadis Velazquez ou Rembrandt dans leurs dernières années et surtout Frans Hals, celui qu'emploient aujourd'hui Déchenaud, Dewambez, Jean Veber, P.-M. Dupuy, Adler, Hoffbauer, Lucien Simon, Cottet, David-Nillet, Hochard, Désiré-Lucas, Laparra, Du Gardier, voire même Prinet ou Jacques Blanche. Caro-Delvaille en ses nus fond peut-être plus les touches, et il arrive à une matière nourrie et somptueuse en même temps qu'à un coloris d'un vérisme charmant. Ses chairs nues sont vraiment des chairs, et non de simples amas de jaunes et de violets de fantaisie comme on en trouve chez trop de

peintres contemporains ; Biloul en des nus savoureux se rapproche de cette manière.

Jacques Blanche, Lucien Simon, Cottet tiennent à la Société Nationale une large place. Par goût, Jacques Blanche s'est rapproché de l'école anglaise ; il excelle dans l'improvisation et son esquisse pour le portrait de *Thomas Hardy* est une page entre toutes admirable. Lucien Simon construit par larges plans et peint sans hésitation des visages de paysans bretons ; mais si vigoureuses que soient ses toiles, je garde une préférence personnelle pour les aquarelles. La grande cavalcade sur une place bretonne en est un exemple magnifique. Ceci ne m'empêche pas d'ailleurs de goûter des peintures qu'il a intitulées le *Bain* ou le *Parc*. Cottet comme lui s'est essayé dans tous les genres. J'avoue placer avant ses grandes compositions dramatiques les simples vues qu'il a données de petites bourgades du Dauphiné ou de grandes villes d'Espagne. C'est là, il me semble, que son tempérament âpre s'est le plus vigoureusement affirmé. Récemment encore dans son *Port de Douarnenez* l'autorité de sa manière s'est retrouvée ; l'effet est d'une simplicité et d'une force rares grâce au savoir avec lequel la lumière est conduite.

A côté d'eux David-Nillet et Hochard excellent à rendre tout à la fois les faces paysannes et les vieux murs de chaumières ou de cathédrales. Déchenaud nous a souvent montré des visages magistralement brossés dans des tons discrets, et Laparra ou Zo nous ont présenté des types d'Espagne. Et l'on ne peut omettre les bouffonnes inventions de Jean Veber, non plus que les délicieuses scènes humoristiques de Dewambez.

Si je dois passer rapidement sur la plupart d'entre eux dans une revue rapide comme celle-ci, si je dois même négliger les aînés comme Bonnat ou Roll, il serait facile de trouver parmi les moirs grisonnants un ensemble infiniment intéressant : les noms de Grosjean, Sabatté, du Gardier, Milcendeau, Simon Bussy, Flandrin, Eugène Martel, pour n'en citer que quelques-uns, ne suffisent-ils pas à attester la vitalité de la jeune école française dans les salons ?

III

Les Groupes Indépendants

Le nombre des véritables représentants de notre école n'est pas moins grand dans les groupes indépendants. C'est que la timidité ou la crainte de la concurrence a fait fermer les salons officiels aux plus personnels des artistes d'aujourd'hui ; et les salons meurent peu à peu de ce manque de renouvellement. Le mouvement impressionniste s'est développé en dehors d'eux ; ils n'en ont accepté la formule qu'après son triomphe public ; il en est de même pour le néo-impressionnisme et pour les tentatives récentes. Les exemples de Flandrin ou Lebasque sont des exceptions ; c'est ailleurs qu'on trouve généralement un Simon Bussy ou un Charles Guérin, qu'on trouve Bonnard ou Roussel, Laprade ou Dufrénoy, Pierre-Louis Moréau ou Marcel Noblot, Maurice Delcourt ou Déziré.

L'impressionnisme a naturellement parmi les indépendants des continuateurs, comme Seyssaud Fréchon, Guilloux, La Villéon, Dezaunay, Maufra ; mais la plupart du temps à la recherche de l'effet coloré s'ajoute la recherche de l'effet décoratif et ce sera le but d'un d'Espagnat, d'un Lebasque, d'un Paviot, d'un Urbain, d'un Valtat. Tout en adoptant les découvertes de l'impressionnisme dans le domaine du coloris on revient au principe ancien de la composition ; on ne se contente plus de découper un paysage dans la nature ; le peintre entend disposer les masses de feuillages et les personnages à son gré. Éternel jeu des actions et des réactions ! Ainsi les bucoliques d'un K.-X. Roussel évoqueront, par l'inspiration au moins, celles des petits maîtres du XVIIIe siècle, comme La Rue ou Parizeau ; le grand nom même de Poussin sera parfois audacieusement prononcé, tandis qu'on s'en tenait précédemment à celui non moins glorieux de Claude. Inspiration antique, métier moderne, telles sont les caractéristiques de cette évolution. Peu importe d'ailleurs qu'à la place des faunes et des nymphes de Roussel et d'Urbain, d'Espagnat, Bonnard ou Lebasque mettent des personnages de notre temps ; l'idée directrice est la

même. Ainsi Lebasque, attentif aux jolies courbes d'une jupe, d'un arbre, d'un golfe ou d'une voile, aime à placer sous les oliviers ou les pins des figures de jeunes femmes ou de fillettes. Quelques-unes de ses toiles, emplies de buées bleues et roses, dans lesquelles le soleil joue, sont d'un poète délicieux. Valtat est plus purement décorateur ; déjà l'observation directe de la nature est chez lui moins sensible, et on le rapprocherait plus volontiers d'un Odilon Redon.

D'autres, partis du métier divisé de l'impressionnisme, chercheront à donner à leurs œuvres une consistance de plus en plus grande, et ce sera le cas d'Albert André, de Louis Le Bail, d'André Wilder, de René Juste, de Picart le Doux, de Volot, de Seyssaud même. Le dessin en leurs œuvres a grande fermeté et au hasard on pourrait choisir entre les natures mortes d'André, les jardins couverts de neige de René Juste, les vues de Seine et les barques à voiles aux courbes largement rythmées de Wilder, les figures gracieuses et fortes de Picart le Doux. L'évolution constante d'un Le Bail, sa conquête lente et sûre de la simplicité du trait et du ton donnent à son œuvre un prix particulier.

Et certes, si des artistes comme Guérin,

Dufrénoy, Laprade, Delcourt apportent une manière nouvelle de sentir et d'exprimer, du moins n'est-il pas impossible de retrouver le lien qui les rattacherait à l'impressionnisme. Laprade en a gardé l'heureuse nonchalance ; il use d'une pâte abondante mais d'une gamme sobre à base de blancs, de gris et de noirs au milieu desquels quelques roses ou quelques citrons donnent la note chantante. Il a trouvé dans l'aquarelle et la gouache heureusement mélangées des ressources qui conviennent bien à son tempérament primesautier. Un métier abondant et généreux, un dessin large, un modelé franc et puissant, telles sont les qualités qu'offre de son côté un Maurice Delcourt dans ses nus, ses intérieurs et ses natures mortes : tel *Faisan* est un morceau de maître. A côté de lui Dufrénoy apporte dans ses vues de vieilles maisons françaises ou de palais vénitiens des dons de peintre somptueux ; et certes l'exemple de Monet n'a pas été sans le servir.

Pareillement Charles Guérin a fait de celui de Cézanne un légitime profit. Mais son dessin et ses mises en place sont plus sûrs. En des gammes riches d'or et de rouge, il brosse des natures mortes savoureuses où la pâte est posée en masses grenues à la Chardin ; et il

faut signaler particulièrement ses variations sur les instruments de musique, violes et violons, luths et guitares ; avec les gobelets d'argent, les éventails, les livres et les pipes, ils forment la base habituelle de ses motifs. Dans ses figures où les lumières claires s'opposent aux ombres fermes, il se rapproche comme on l'a dit de Corot ; et il ne s'en tient pas là ; il aime aussi à brosser de petites compositions imaginaires et à faire évoluer dans des parcs de jeunes femmes en crinoline et des incroyables. Evocation charmante du temps des Nanteuil, des Tassaert et des Devéria !

Autour de Guérin on pourrait grouper Deltombe et Deborne qui exaltent les jaunes lumineux et les ombres bleues, Briaudeau et Ottmann eux aussi joliment inspirés par le souvenir de Chardin, Charlot et Chénard Huché, le premier interprète des paysages de neige du Morvan, le second qui s'est consacré aux paysages éclatants du Midi après avoir donné de Montmartre des traductions fines et très personnelles ; d'autres encore comme Barwolf, Bischoff, Challié éclatant et preste, Süe et Renaudot intimistes délicats, habiles à placer de jolies figures féminines dans nos intérieurs, Paul Sordes qui dans de petites compositions à la Watteau montre la sensibilité

la plus fine et la plus précieuse, artiste délicat et rare qui se tient trop éloigné des expositions.

L'importance d'un pareil groupement ne saurait échapper. Les qualités d'équilibre recherchées par les artistes qui le formeraient sont avant tout très françaises ; un coloris fleuri sur un dessin sûr, une étude serrée des plans et des valeurs sont des mérites communs à ces peintres. Il en resterait bien d'autres à nommer : Emile Roustan, Claude Rameau, Henri Déziré, André Chapuy, P.-L. Moreau, Marcel Noblot, Boudot-Lamotte, Edouard Domergue, Urbain, Dulac, Deville, Bauche, Barat-Levraux, Delfosse, Schnerb, D. Schœn, Hugonnet, Jean Plumet, Henri Marceau, Renefer, Piébourg, G.-A. Simon, R. Bonfils, G. Roby, Ladureau, P. Jamot, Tavernier, Turin, Francis Jourdain, Baignières, Bergevin, Berrichon, Ghéon, E. Terrus.

Voici donc des paysagistes : G.-A. Simon qui masse savamment ses feuillages, établit les formes d'un dessin large; Emile Roustan qui trouve dans la région du Forez des paysages vallonnés aux lignes classiques et qui excelle comme Charlot à traduire les effets de neige ; André Chapuy, encore un joli maître des mêmes effets, qui se contente des bords

de Seine et qui interprète admirablement les effets de brouillard grâce au juste emploi de tons neutralisés ; Claude Rameau amoureux du printemps et dont les jeunes végétations sont toujours vues par un artiste sensible et sûr ; Léon Bauche qui trouve à Saint-Cloud des motifs d'une ordonnance merveilleuse et qui se plaît aux effets d'automne. Voici des peintres du Midi, dont les jaunes et les bleus luttent à l'envi, et ce sont Domergue ou Louis Bausil, ou Dulac, ou Jean Deville dont les paysages rougeoient. Voici Mainssieux qui se souvient de Flandrin, mais qui apporte plus de laisser-aller dans sa facture ; voici Henri Marceau, précis, délicat et tendre ; voici J. Le Liepvre interprète familier de Touraine et voici Marcel Noblot interprète quasi classique de l'Ile de France.

Car par delà l'impressionnisme, quelques-uns des nôtres sont remontés jusqu'à Lépine et Corot. Tels, Charles Lacoste et Marcel Noblot ; tel Pierre-Louis Moreau. Je ne puis m'empêcher d'insister sur l'excellence des petits paysages de ce dernier. Par un hasard curieux, il semble qu'il ait hérité des dons de son homonyme du XVIIIe siècle, Louis Moreau l'aîné, le précurseur de Corot et de Chintreuil. Aux environs d'Avignon ou de Paris, Pierre-

Louis Moreau applique une observation pareille à celle d'un Lépine ; les années passées ne font pas oublier le charmant *Point de vue* qu'il exposait dès 1906 et depuis, toute une suite de paysages verts et frais prestement brossés a retenu l'attention des amateurs. Par des qualités pareilles Marcel Noblot nous intéresse. Soit qu'il peigne avec toute la précision et la sûreté nécessaire des environs de Louveciennes, soit qu'il trace largement à l'encre de Chine des esquisses d'arbres, il évoque toute une tradition, de Claude à Corot. Les uns seront plus séduits par la rapide franchise des dessins ; les autres par la belle matière soignée des peintures ; ces deux parties de son œuvre se valent. Il économise les moyens, ne tombe pas dans d'inutiles empâtements, mais les tons sont toujours choisis et d'une justesse de valeur absolue. Charles Lacoste aussi, sans exagération, a su se rapprocher des maîtres du paysage ; et souvent ses petites œuvres, sincères, précises et délicates, procurent au spectateur un plaisir non moins grand que ses entreprises décoratives.

Pour Henri Déziré le paysage ne constitue guère qu'un décor devant lequel il aime à placer des nus à la manière vénitienne. Mais à l'atmosphère dorée des giorgionesques, il a

substitué la gamme argentée de France. Blancs et gris sur fonds verts forment la base de ses accords. Ainsi Déziré suit l'exemple de Manet et aussi d'Ingres. Il dégage la beauté de la nature même ; il n'impose pas un cliché préconçu, comme le font Maurice Denis et ses successeurs, après les Italiens de décadence ; l'art de Déziré prend ainsi une signification toute française. Et il n'en est que plus décoratif. Ses nus modelés avec fermeté ont une pureté de formes et de lignes tout à fait précieuses : et telle petite étude de femme coiffée d'un madras est une de ses meilleures œuvres.

Malheureusement l'engouement pour le côté décoratif de l'art nous menace de nouveaux poncifs. Sous prétexte de décoration on arrive à des simplifications trop voisines de la pauvreté. Lignes indigentes, quasi géométriques, sans variété ; surfaces plates ou presque, modelés si sommaires qu'aucune particularité, qu'aucune individualité ne subsiste, et que la vie disparaît en même temps, voilà où nous en sommes trop souvent. Le spectateur n'a plus en face de lui qu'un résumé, non pas d'*un* modèle, ce qui serait parfait, mais de tous les modèles, en un mot qu'un cliché facile à répéter. On oublie trop que l'œuvre d'art doit pouvoir supporter un long examen,

et que pareilles peintures semblent rapidement vides et dénuées d'intérêt. Où est le sens de la vie si aigu de nos maîtres d'autrefois, de Fouquet, de Watteau, de Chardin, de Saint-Aubin?

On perd de vue même la destination rationnelle de la décoration. Si elle convient aux édifices et aux lieux publics, et à la rigueur aux lieux de passage comme un vestibule, on la conçoit difficilement dans un intérieur et dans un lieu de repos. La meilleure page musicale perdrait tout charme à être entendue constamment ; et le fait d'avoir sous les yeux la même page picturale ne se peut supporter que si la peinture est assez riche d'expression pour permettre constamment de nouvelles découvertes. Comment les faire là où il n'y a rien que quelques couleurs et quelques formes indigentes ? Certes on a eu raison de répéter qu'il faut simplifier, ordonner, rythmer les formes : mais il ne s'agit que d'exprimer beaucoup avec peu de moyens, que de dire beaucoup de choses avec peu de mots ; si l'on n'exprime rien, il y aura toujours trop de mots employés. Arriver à traduire la vie de la façon la plus intense, tel est le but ; mieux vaudrait encore un effort trop pénible qu'une facilité sans signification. Une ligne de Pi-

sanello, une ligne d'Ingres, je le répète, sont choses infiniment simples d'apparence ; mais elles sont chargées de tous les accents de la vie ; les courbes employées par beaucoup de nos contemporains ne sont plus que des signes géométriques vides. Et il en va de même pour le modelé.

Oserai-je dire que les œuvres de Marquet, Asselin, de Vlaminck, Girieud n'échappent pas toujours à ce défaut. On les a trop sévèrement comparées à des papiers peints ; et l'on a assimilé à des affiches les Matisse, les Van Dongen, qui ont involontairement préparé les mosaïques cubistes. Sans doute il y a une grâce étonnante dans les compositions de Mlle Marie Laurencin ; tout y est d'une artiste sensible et émeut un peu à la façon d'une miniature persane ; mais cet art gagnerait infiniment en accent et en profondeur s'il essayait d'enfermer le vrai dans son réseau charmant de lignes. Marquet même, si juste, si magistral, consent souvent à une expression trop sommaire ; et le regret s'en fait chez nous d'autant plus vif que nous nous sentons en présence d'un peintre merveilleusement doué, sensible aux moindres différences de valeurs, traduisant les effets avec une rare autorité. M. Asselin le suit avec beau-

coup de hardiesse, et ses aquarelles sont tout à fait réussies ; Camoin est original et séduisant ; De Vlaminck enfin montre une force splendide dans ses vues de rivières et de bateaux ; tous ces peintres possèdent les dons premiers et indispensables ; leurs œuvres sont toujours magistralement présentées ; il serait à souhaiter qu'elles puissent supporter non pas simplement l'examen hâtif auquel elles sont soumises dans les expositions, mais encore l'examen plus attentif auquel elles seraient soumises dans un intérieur.

Il y a d'autres décorateurs : Mme Marval, René Piot, Jaulmes, Delfosse, André Morisset, Dusouchet, Manzana-Pissarro. Mme Marval est la grâce même. Elle a emprunté à Clodion quelques motifs, et en effet, il semble bien qu'elle soit la filleule de nos artistes du XVIIIe siècle. Ses frimousses délicieusement joufflues de fillettes ont une grâce incomparable ; le modelé est simple et large comme celui d'un Flandrin, mais le coloris est clair et fleuri comme il convient à une peinture féminine. Mme Marval est la Berthe Morizot de notre temps. Tout une théorie de femmes peintres évolue à côté d'elle et de Mlle Laurencin : Mme Lucie Cousturier, Mlle Marguerite Klee, Mlle Charmy, Mme Aguttes, Mme Amiard-Ober-

teuffer, Mme Betty de Jong et la tendresse féminine donne à leurs œuvres une séduction naturelle. On aimera les gris et les jaunes effacés de Mme Amiard, et les visages simples et pleins de caractère de Mme B. de Jong.

J'ai déjà dit tout le plaisir que me causaient les effigies de Mme O. de Bozsnanska : cet art plein de souplesse, où le carton qui transparaît assure une unité d'harmonie, où les moindres différences de valeurs sont observées, où l'accent significatif est toujours noté d'une manière décisive, m'agrée par-dessus tout. Tous les détails y sont subordonnés à l'ensemble, mais non supprimés ; une main peinte par Mme de Bozsnanska apparaît comme une masse délicate où toutes les formes sont liées, mais à l'examen chaque nuance apparaît et prend son importance. Mme B. de Jong pratique un métier d'une simplicité analogue. Peut-être y a-t-il en ses figures moins de mystère qu'en celles de Mme Bosznanska mais leur belle netteté, leur caractère véridique ont de quoi séduire. A côté de ses paysans de France ou de Hollande, une jolie *Danseuse* viendra par occasion donner une note plus fleurie.

René Piot, ainsi qu'Emile Bernard, a choisi comme maîtres les quattrocentistes italiens. Or tandis qu'Emile Bernard s'en tient le plus

souvent à un réalisme savoureux, René Piot est un inventeur de riches compositions décoratives. Il est revenu au métier de la fresque, et son dessin souple, son génie inventif assurent à ses compositions une admiration générale. Je ne parle ici de Georges Rouault qu'à cause de son point de départ analogue. Élève de Gustave Moreau, à côté de Desvallières et René Piot, il a lui aussi commencé par peindre des figures très belles inspirées des maîtres florentins, pour aboutir au plus sombre romantisme, et apparaître à nous avec l'aspect d'un descendant exaspéré de Daumier. Manzana-Pissaro a plaqué d'or et d'argent ses figures hiératiques ou décoratives, ses femmes et ses paons ; Jaulmes qui use au contraire d'une gamme discrète et atténuée est l'un des plus agréables décorateurs de notre époque ; Dusouchet qui a fait lui aussi des recherches de peinture à fresque excelle dans la combinaison des figures nues en vue d'un parti décoratif ; c'est assurément, avec Jaulmes, l'un de ceux sur lesquels nous sommes le plus en droit de compter. Othon Friesz aussi m'a souvent retenu par la belle écriture de ses paysages et de ses vues de villes, mais les déformations et les gibbosités de ses personnages m'inquiètent quelque peu.

Quelques étrangers, comme Van Dongen et Picasso ont pris une place si nette dans l'art d'aujourd'hui qu'on ne peut les omettre. Van Dongen possède merveilleusement la science des contrastes et des dégradations. Ses fonds sont d'une beauté singulière et font admirablement valoir les figures. Quand il veut bien être simplement peintre, en dehors de toute théorie, ses qualités hollandaises sont certes très précieuses. Picasso de son côté a peint de fort bons morceaux ; mais la synthèse l'a mené au cubisme dont il est l'initiateur. Ce manque de mesure est assez loin de notre goût français, et je crois bien que nous aurons peine à nous habituer à ces cuisines étrangères.

Combien le réalisme direct et discret d'un Boudot-Lamotte me touche plus ! Et qu'un tel métier, savoureux, savant et simple, prend de prix en face des exagérations faciles où d'autres se complaisent. Quelques natures mortes, des servantes dans des intérieurs, des paysages grassement modelés à la Flandrin sont à choisir dans sa production. Et d'autres encore valent qu'on s'arrête devant eux : R. Bonfils peintre robuste d'intérieurs ; Hugonnet peintre de scènes de toilette féminine et d'intimités ; Le Beau qui japonise et volontaire-

ment supprime la perspective aérienne de façon à garder au coloris tout son éclat ; Thomas-Jean lui aussi préoccupé de la beauté des tons, Dorignac vigoureux, Le Serrec de Kervilly moins violent, Périnet sobre et simple, Giran-Max, M. Bach, P. Brune, V. Dupont, C. Reymond, Rougeot, A. Lepreux et parmi les plus audacieux des nouveaux venus, A. Lombard, Dunoyer de Segonzac, Metzinger, Luc-Albert Moreau et dix autres.

Si osées que soient leurs tentatives elles attestent la vitalité de l'art français et la richesse des imaginations : attendons l'heure de la maturité pour juger de ce qui n'est souvent encore qu'à l'état d'intentions. Déjà du reste les compositions et les figures de Lombard attestent un peintre doué et un délicieux génie français, où la formule ne fait pas tort à la sensibilité personnelle. Et certes, j'oublie involontairement d'autres noms.

Cependant la quantité de noms qui valent d'être retenus est grande ; et si touffue qu'apparaisse généralement une exposition comme celle des Indépendants, si nombreuses que soient les expositions particulières, il n'est pas impossible de démêler les tendances générales, ni de découvrir les talents particuliers. Que l'amateur de bonne volonté y con-

sente. Il peut, à frais légers, constituer, dès maintenant, la plus attachante des galeries : j'ai précédemment indiqué Milcendeau, Martel, Hanicotte, Simon Bussy, Flandrin ; il y faudrait ajouter Guérin, Déziré, Delcourt, Noblot, Dufrenoy, Pierre-Louis Moreau pour n'en citer que quelques-uns. Est-ce que l'État n'aurait pas du reste déjà dû constituer cette galerie ?

IV

Dessinateurs et graveurs

L'école française de dessin est l'une des plus riches et des plus délicieuses du monde. Des Clouet à Ingres, de Claude Lorrain à Corot et Millet, de Watteau aux petits romantiques, la qualité des maîtres qu'elle a comptés est incomparable. Ce génie de l'écriture ferme et rapide des formes ne s'est pas perdu. Un Milcendeau par ses dessins si aigus et si débordants de caractère se rattache à la plus ancienne de nos traditions, à celle de Jean Fouquet et les paysans vendéens de l'artiste contemporain font volontiers songer aux paysans tourangeaux de l'artiste d'autrefois. Quelques traits à la pierre noire sur un papier teinté et voici devant nous la plus vivante des physionomies. Milcendeau a parfois rehaussé ses premiers dessins des tons vifs

des anciens costumes, et ses œuvres ont alors l'éclat d'un vitrail ou mieux d'une miniature de Fouquet. Plus tard la recherche du clair-obscur l'a préoccupé et lui a donné l'occasion de produire de nouveaux chefs-d'œuvre : maintenant l'artiste se veut surtout peintre.

Voici un autre artiste resté fidèle à la tradition de nos crayonneurs, de ces Clouet dont je parle plus haut, et des petits maîtres du XVIII[e] siècle, Gabriel de Saint-Aubin ou Portail. C'est chose d'autant plus précieuse qu'à l'heure actuelle nos méthodes picturales nous ont déshabitués des ressources inépuisables du trait. On enseigne à voir par masses, à construire par simple mise en place, et c'est assurément excellent. Les Vénitiens du XVI[e] siècle, les Espagnols du XVII[e] ont indiqué tout le parti qu'on pouvait tirer de cette méthode plus conforme assurément au métier de l'huile que la méthode patiente des primitifs. Mais hélas ! la rançon fut de nous laisser oublier les vertus du crayon, et tout ce qu'on peut exprimer à l'aide d'une simple ligne. Unir les deux qualités constituait précisément le mérite d'un Saint-Aubin ou d'un Perronneau ; tandis que les plans étaient établis par masses, un trait heureusement tracé venait affirmer le caractère d'une bouche, d'une ride, d'un visage ;

et cet art acquérait ainsi une acuité expressive depuis presque perdue. Il faut attendre les délicieux petits maîtres romantiques comme Célestin Nanteuil, Tassaert et Deveria, ou même Toulouse-Lautrec et Degas pour l'entrevoir à nouveau. Sans formules révolutionnaires, et en toute simplicité François Guiguet l'a reconquis. Crayonneur infatigable, il est arrivé à donner au trait le maximum de signification. Chaque ligne porte ; tout ce que dit le crayon est chargé de sens, de sorte qu'à peine le papier touché, la forme et le caractère sont indiqués.

C'est dire qu'il faut d'autant moins négliger de voir ses dessins, qu'il n'y a plus que peu de dessinateurs ; à côté de lui il n'y a guère à signaler que les adroits et charmants petits portraits à la mine de plomb et à la sanguine de Mme Davids, les beaux nus savoureux d'Edgar Chahine, les gracieuses jeunes filles de Mlle Breslau, les Michel Cazin, les Gaston Hochard, les paysages superbes de Lepère, les cavaliers au Bois de Flandrin, les notations à l'encre de Chine de Marquet, les fusains d'Angrand, les contés de Dethomas, les croquis de Drésa, les spirituelles indications au crayon ou à la plume de Dunoyer de Segonzac, les cathédrales de M. Robin.

Une mention spéciale serait également à faire des dessins de sculpteurs. On pensera de suite à ceux de Rodin, à ces croquis à la plume prestement rehaussés d'aquarelle ; le maître connaît si bien la forme humaine que chaque trait est plein de signification ; mais ses crayons délicatement modelés, moins répandus, valent mieux encore. Il y a là des pages incomparables, dont bon nombre figurèrent jadis aux expositions de la Société d'Art Français. Émile Bourdelle, vinciste, touche le papier avec une infinie délicatesse. Despiau ce grand artiste y met plus de force, et ses portraits au conté sont de véritables chefs-d'œuvre.

Je ne parle pas des aquarellistes ; j'ai déjà indiqué l'intérêt des œuvres de Laprade et Signac ; parmi les continuateurs d'Harpignies, Henri Foreau et Henri Ferdinand ont trouvé dans l'aquarelle un moyen d'expression très heureux, et le Petit Palais garde du premier une vue d'étendue et d'arbres tout à fait charmante.

Je ne parle pas non plus des humoristes, Forain, Willette, Faivre, Huard, Roubille admirable décorateur, même dans son dessin, ni d'autres successeurs de Gavarni, Poulbot, Léandre, Ricardo Florès, Hémard, Delaw.

Pourtant une mention spéciale doit être faite des dessins de Roubille. Il a commencé par être décorateur. Il l'est resté en se faisant caricaturiste. Il a le goût des accords rares de teintes, des lignes gracieuses et amusantes. Ses animaux, chats, coqs ou dindons forment une série délicieuse. La bête humaine ne l'a pas moins séduit. Il excelle à noter l'attitude, à indiquer le caractère d'un trait sommaire et juste. Et décorateur à ses débuts, le voici de nouveau décorateur en ses dernières œuvres et peignant de grands panneaux pleins d'agrément.

Je voudrais aussi pouvoir parler plus longuement des superbes dessins à la plume de Bernard Naudin, moderne commentateur de François Villon, qui sait exprimer en quelques traits tout le caractère d'une physionomie et d'une attitude. Ses liseurs d'allure un peu romantique, aux visages maigres où le nez est indiqué par un simple trait, son propre portrait sont des chefs-d'œuvre d'un accent pénétrant. Maître merveilleux de la plume, Naudin devait être amené à manier la pointe, et ses eaux-fortes sont d'une rare franchise d'écriture. Forain aussi s'est mis à l'eau-forte, et ses planches librement sabrées font le délice des amateurs. Maurice Delcourt de son

côté est tour à tour dessinateur ou graveur. Quand il manie le crayon Wolf, il écrase le trait et indique d'un frottis sommaire et savoureux le relief d'un bras de femme ou celui d'une statue de pierre vue à Versailles. Il a gravé sur le simple papier-glace quelques estampes très particulières d'aspect et très libres de métier. Et enfin il a souvent pris le burin du graveur sur bois. Partout il s'est montré artiste épris de formes larges et somptueuses, et il se trouve avec Dufrénoy, l'un des plus intéressants successeurs des grands impressionnistes Monet et Degas.

Lepère est un maître à la fois dans le bois et l'eau-forte. Il a régénéré la gravure sur bois en revenant à la tradition des anciens, en négligeant les tours de force de métier, et en cherchant, chose bien plus difficile, un dessin sobre et expressif. Après lui Jacques Beltrand, P.-Eugène Vibert, Laboureur et Paul Colin ont pris une place notable. Jacques Beltrand s'inspire lui aussi du passé: ses nus dans des paysages sont des œuvres d'une ordonnance classique. Dans l'eau-forte Lepère a donné quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Ses *Vieilles maisons*, sa *Mare en Vendée*, sa *Route de Saint-Gilles*, sa *Vue de Notre-Dame prise du quai de Montebello* sont de bons exemples de

sa manière où seul l'indispensable est exprimé avec une autorité singulière. Eugène Béjot, dans ses vues de Seine est plus précis, plus rectiligne, plus proche de Méryon et son *Moulin d'Alfort* plaira certainement. Leheutre est plus délicat et il emploie du reste volontiers la pointe sèche pure sans le mordant de l'eau-forte, de façon à égratigner simplement la planche et à conserver une légèreté et une finesse rares. La *Seine au Point du jour*, les *Chaumières à Saint-André* allient la finesse à l'autorité de la pointe. A côté d'eux il faut citer Renouard, Chahine, J. Beurdeley, dont le *Grand Lavoir à Provins* est une planche magistrale, Louis Legrand continuateur et émule de Rops, Achener, G. de Latenay, Jeanniot, Herscher, Beaufrère, Eugène Delâtre, Jacques Simon, Hornby si artistement spirituel et enfin des peintres comme Guiguet figuriste, P.-L. Moreau paysagiste merveilleux au trait délicat et ferme, et Armand Berton. Simplement traités par le trait, avec des hachures sans monotonie dans les fonds, les nus de Berton constituent des planches superbes : l'*Espiègle*, la *Bethsabée* ou la *Femme s'essuyant* comptent parmi les chefs-d'œuvre du peintre graveur.

J.-F. Raffaëlli et après lui Chahine ont dé-

crit les banlieues parisiennes. Les vieilles maisons de Saint-Ouen ont fourni à Chahine le motif de planches habilement gravées et pleines de caractère. Et J.-F. Raffaëlli a rehaussé de couleur des pages d'inspiration pareille. On a fort abusé ces temps-ci de l'eau-forte en couleurs et des coloriages à la poupée qui n'ont aucun mérite de gravure. D'une façon générale on peut dire que le coloris ne se prête pas à l'interprétation gravée. Il ne varie pas en effet dans les ombres par l'addition de noir ; la nuance change entièrement, passe au ton froid ou au ton chaud suivant l'éclairage et c'est cette variation constante de la couleur qui l'empêche de convenir à la planche gravée. L'engouement un peu ridicule que montrent les amateurs pour les médiocrités coloriées du XVIII[e] siècle a eu sa répercussion sur notre époque. Mais comme il est impossible de graver autant de planches que la nature fournit de variétés de tons, on a préféré colorier à la poupée une seule planche. On obtient ainsi toute la diversité nécessaire des effets grossièrement imitatifs, et l'auteur n'a qu'à s'en remettre à l'imprimeur du soin de « peindre » son cuivre. Autant d'épreuves, autant d'à peu près. J'ai besoin au contraire qu'une œuvre d'art soit l'expression

ferme de l'artiste et je ne donnerais pas deux sous de pareils tirages. Il ne reste donc que la gravure imprimée sur plusieurs planches. Il faut alors résolument simplifier le coloris, synthétiser, puisque le parti imitatif est pratiquement interdit. C'est ce qu'ont parfaitement compris les Japonais et quelques-uns de nos graveurs sur bois comme Lepère, Laboureur, Joyau, Pinchon. Dans l'eau-forte J.-F. Raffaëlli est l'un des très rares artistes qui aient su économiser l'emploi de la couleur, laisser le rôle principal au papier et au trait, et n'user du ton que pour un rehaut discret. Cette manière si originale et si personnelle donne à toutes ses œuvres un aspect extrêmement précieux.

Edgar Chahine est parti de l'étude de Tiepolo pour arriver à celle de Rembrandt. Ses premières planches sont donc légères, presque entièrement à la pointe sèche, avec quelques traits gravés à l'acide posé simplement avec le pinceau, avec quelques teintes obtenues par le grain de résine ou le grain de soufre. Plus tard l'artiste éprouvera le besoin de faire mordre plus profondément le cuivre et d'arriver à des effets de clair-obscur plus profonds. Quant au sujet il est presque toujours emprunté à la vie parisienne. Seule la série des

Impressions d'Italie me paraît faire exception. Mais c'est à Clichy ou près des fortifications qu'il va le plus souvent travailler et chercher ses modèles de paysages ou de types. Car il est aussi grand caractériste et certaines de ses effigies sont inoubliables.

Quant à Paul Renouard, c'est un admirable notateur de la vie et du mouvement. Au théâtre, au Palais, à la ville, partout son crayon alerte et franc trouve à s'employer. Même les attitudes d'animaux requièrent son attention et dans sa série gravée de *Gestes, mouvements, expressions*, on en trouve un assez grand nombre. On y trouve aussi toutes ces physionomies marquées de sourires ou de grimaces, toutes ces silhouettes d'enfants jouant, de fillettes lançant des cerceaux, tous ces gestes de contemporains. Le trait, dans son aspect schématique, est toujours extrêmement expressif ; et rien des clichés d'école ne reste dans cette façon d'établir un visage de traduire la moue d'une lèvre, la silhouette d'une main. Sans poser à l'esthète et sans nul truquage Paul Renouard atteint souvent au plus grand art.

Il fait parfois songer au trait souple et décisif de Toulouse-Lautrec qui se servit à l'occasion de la pointe sèche, mais usa plus souvent

du crayon lithographique pour ses adorables frimousses de *Marcelle Lender*. Malheureusement la lithographie originale semble maintenant plus négligée. On ne voit guère que Belleroche, Léandre, Émile Roustan qui en fassent leur moyen de prédilection : celui-ci a trouvé avec le lavis lithographique des effets curieux ; Belleroche a crayonné librement de jolis visages féminins.

Quant à la gravure de reproduction, son intérêt diminue de plus en plus à mesure que les procédés photographiques se perfectionnent. Incapable de lutter d'exactitude avec la photographie, le graveur n'a plus, comme le lui conseillent ses derniers défenseurs, qu'à se placer devant l'œuvre d'art ainsi qu'il le ferait devant la nature. Mais dès lors on ne voit plus pourquoi il n'interroge pas directement celle-ci, au lieu de s'interposer entre le peintre et nous. Malgré le réel talent dépensé, que reste-t-il du crayon d'Ingres dans le portrait de *Frantz Litz* interprété par M. Coraboeuf ? Ce trait de burin sec, égal, sans moelleux, n'a plus rien de la souplesse de la mine de plomb ; et c'est bien pis quand il s'agit des ombres légères de l'original, remplacées par un travail ennuyeux, minutieux et lourd de pointillé. Combien une sim-

ple épreuve au platine ou au charbon serait préférable ! Que reste-t-il de Pater argenté et fin dans la traduction d'Arthur Mayeur ; que reste-t il de Watteau dans la *Finette* de W. Barbotin? Un fond d'un métier patient a remplacé le fond léger prestement exécuté du maître ; et le visage si expressif s'est arrondi, amolli. Je ne suis plus en face de Watteau, mais en face de M. Barbotin.

Au moins ces infidèles pourraient-elles être belles ? Certes, si l'outil était manié avec la désinvolture d'un Caylus ou l'agilité d'un Le Bas, d'un Aveline, d'un Cochin. Ce n'est pas seulement parce qu'elle est plus fidèle que la photographie a tué la gravure de reproduction; c'est parce qu'elle a amené le graveur à lutter avec elle de minutie et à oublier les conditions mêmes de son métier. C'est cela qui nous vaut tant de planches d'une facture petite et ennuyeuse; c'est cela qui nous a fait complètement perdre de vue la tradition des maîtres graveurs d'autrefois habitués à manier largement le burin et attentifs seulement à rendre le caractère du modèle. Que le graveur d'aujourd'hui n'essaie plus donc de calquer la peinture; qu'il adopte nettement les exigences de son métier ; qu'il cesse de nous donner des imitations manquées pour nous

donner des traductions loyales. Que son œuvre, au lieu de suivre à la lettre le pinceau, soit franchement un bois ou un burin, et qu'avec un procédé différent l'artiste tâche de rendre l'effet de l'original, l'effet seulement et non la lettre. Ainsi procède un peu V. Dutertre dans ses bois d'après Rembrandt et l'on pourrait trouver quelques autres exemples : les Van de Putt d'après Vierge, d'après Dupré surtout, sont pièces délicieuses. A ce prix seulement la gravure de reproduction peut encore intéresser. Il faut qu'elle accepte les lois de sa technique et qu'elle revienne aux moyens d'exécution les plus simples et les plus larges. Mais là même, la gravure ne peut prétendre à conserver de l'original que l'ensemble et dans les cas les plus heureux l'esprit ; elle demeurera donc toujours un exercice difficile et dangereux. Ne vaudrait-il pas mieux dès lors que nos gravures fussent plus souvent œuvre personnelle ? Bracquemond n'a-t-il pas donné en ce sens d'assez beaux exemples ?

CONCLUSION

On a assez souvent rapporté le mot de Jean Jouvenet, lorsqu'il fut, à l'âge de soixante-neuf ans, paralysé du bras droit : « Quel malheur, disait-il, d'être privé de travailler, dans le temps que je ne fais que commencer à connaître les difficultés de mon art ». Maintenant encore la phrase de Jouvenet serait utile à répéter. « Il semble, a écrit G. Lecomte dans *l'Art et les Artistes*, que nous touchons à une heure décisive pour la peinture française... Le salon des artistes français donne un sentiment de répétition et de monotonie. Là, au milieu d'une foule d'exposants sans savoir, sans idée et sans goût, — qu'il faudrait, par souci de leur propre intérêt, avoir l'héroïsme de décourager lorsque leur jeunesse révèle encore la possibilité d'une autre carrière — on se trouve en présence de deux ou trois cents peintres qui ont sérieusement appris leur art, en connaissent la grammaire, et sont capables

d'efforts. Mais cet effort est presque toujours inintelligent et leur application timide. En général ils ne savent pas regarder les aspects de la vie moderne et l'humanité d'aujourd'hui. Et si, par hasard, ils en ont le désir, ils n'en comprennent pas le caractère, ou plus souvent encore, l'altèrent par le respect des formules. Ils ont l'ambition de construire avec goût, avec logique, mais combien de fois avons-nous l'impression que ces hommes, nourris du passé, restent insensibles aux belles harmonies de lignes et de couleurs, à l'équilibre des solides constructions dont les maîtres anciens nous ont légué l'exemple.

« A la Société nationale, on a davantage le souci et l'intelligence de la vie contemporaine. Les peintres, souvent fort avisés, qui s'y groupent, subissent des influences plus modernes. Ils se montrent plus attentifs aux élégances, aux modes, aux spectacles de leur temps. Les décors de luxe et de plaisir sont leurs motifs préférés. De même ils se plaisent surtout à rendre les figures crispées, les yeux hagards, les souplesses morbides, les gestes convulsifs de certaines femmes vertigineuses d'aujourd'hui. Mais s'ils choisissent avec plus de discernement leurs motifs et leurs modèles, ils font à l'ordinaire beaucoup moins d'efforts pour

les représenter en des œuvres expressives, harmonieuses et solides. Leur dessin est volontiers désinvolte, leur matière pauvre ; leur couleur n'a souvent qu'un charme superficiel si tant est même qu'elle l'ait. Beaucoup d'entre eux négligent de construire, se contentent d'esquisses brillantes, de fragments présentés d'une manière pittoresque. Il leur suffit de donner, par de rapides études, à l'humanité d'aujourd'hui, d'agréables images — ou la caricature dégingandée — d'elle-même. » Peut-être trouvera-t-on ce jugement trop sévère ; mais l'avisé critique n'ignore pas que l'habile virtuose italien auquel il fait allusion ne représente pas tout l'art moderne, et il est le premier à défendre les mérites de nos artistes de Raffaëlli à Lebourg et Milcendeau.

Écoutons-le du reste parler aussi des Indépendants et du Salon d'automne. « De ces deux salons on ne peut parler qu'avec sympathie puisque c'est là, en somme, que les talents hardis et neufs peuvent nous apparaître et nous enchanter d'une émotion nouvelle. Les peintres qui s'y montrent ont le mérite d'être à l'affût de la vie moderne. Ils ne craignent pas d'en représenter les spectacles les plus tragiques, les plus hardiment pittoresques. Et si l'étude profonde du caractère des

physionomies n'exigeait un effort dont beaucoup d'entre eux ne se révèlent point capables, ils apporteraient la même indépendance dans le rendu de la figure humaine.

« Modernes, ils le sont par la vision et par le « faire » plus encore peut-être que par le choix des motifs. Ce triomphe de la peinture claire ayant habitué le public aux plus éclatantes fanfares de couleurs, ils ne reculent devant aucune audace. Si bien que beaucoup d'entre eux paraissent plus soucieux de violence que de justesse et d'harmonie... De ces couleurs qu'ils peuvent faire resplendir avec tant de franchise ils ne se servent que pour de violentes et inexpressives cacophonies. Et cette liberté dans le rendu des gestes et des attitudes, que leurs aînés leur ont transmise, ils ne la mettent plus guère au service que des plus vaines déformations... Loin de faire servir la précieuse liberté de dessin et de construction, le faste si varié et si éclatant de leur palette, leur science subtile des atmosphères à de belles œuvres significatives, logiquement ordonnées et décoratives, en général ils peignent n'importe quoi et au petit bonheur. C'est le triomphe de l'à peu près. Jamais les maîtres de l'impressionnisme, toujours si respectueux d'eux-mêmes, ne se seraient permis

d'exposer de telles ébauches. Aujourd'hui, tels jeunes peintres, prônés par le commerce, exaltés par des critiques flagorneurs, soutenus à l'aveuglette par des amateurs désireux de paraître « dans le train » et de tenter des opérations fructueuses ont l'audace d'ériger en théorie leur paresse, leur ignorance, leur laisser aller, leur manque d'imagination et d'idée, la légèreté de leur observation. Leur peinture semble agressive et malpropre même lorsqu'ils emploient les tons les plus francs. Avec toutes ces violences aussi lourdes que les pires compositions bitumeuses d'antan, ils n'arrivent même plus à donner l'impression de la lumière.

« Si encore, à la faveur de ces cacophonies brutales ils représentaient puissamment le caractère des êtres et des choses, l'expressive vérité des formes ! Mais ils se bornent presque toujours à les indiquer par un dessin sommaire. N'est-il pas plus commode d'esquisser à la diable un mouvement grâce à deux ou trois traits approximatifs plutôt que de le dessiner dans la vérité des muscles en action et dans la souplesse vivante des chairs ? De même les peintres de cette catégorie préfèrent indiquer grossièrement, par quelques touches hasardeuses, la couleur d'un visage

plutôt que d'en traduire patiemment la secrète beauté intellectuelle. »

Ce sont des réflexions de même nature que faisait de son côté Armand Fourreau, dans *la Phalange*, à propos du dernier salon d'automne. « A grand fracas et avec des gestes théâtraux et ridicules, les plus détraqués de ces tapageurs prétendent apporter des systèmes nouveaux, mais ne réussissent en réalité à nous proposer que des rébus démodés, ennuyeux et grotesques qui, à peine exhibés, vont rejoindre les vieux accessoires hors d'usage ; ils font, à qui mieux mieux, une parade bruyante qui effare le visiteur, mais tout de même force, par le bruit et l'étrangeté, son attention. Derrière eux s'avance prudemment la petite cohorte des roublards, pareillement médiocres mais plus finauds, qui largement profitent de la confusion générale et de la tapageuse réclame : au milieu de toutes les difformités ambiantes, la platitude des malins a une vague apparence de sagesse, elle prend d'ailleurs des airs entendus et protecteurs, elle ratiocine, elle est verbeuse et a le front de se réclamer du classicisme, de Raphaël et du Poussin ! Et, à la faveur du dévoiement ambiant, elle réussit, momentanément du moins, à force d'aplomb, à entraîner les snobs,

ce qui est toujours facile, et à leur suite les gens « bien pensants » en mêlant adroitement à ses professions esthétiques quelques brins de politique et de religion, enfin, ce qui est bien plus fort encore, elle parvient à se faire « pousser » par le clan des spéculateurs et des marchands.

« Les quelques bonnes peintures qui se trouvent ici sont si bien confondues dans cet amas de choses, à des degrés différents prétentieuses, discordantes et criardes, mais pareillement médiocres, qu'il est difficile d'arriver jusqu'à elles. Je me bornerai à en signaler quelques-unes, celles qui m'ont paru les plus caractéristiques. Les peintres de figure sont d'abord des plus rares. Parmi eux Boudot-Lamotte expose un portrait d'homme expressif, d'une bonne écriture de formes, d'un coloris un peu sec, il est vrai, mais sobre et contenant des gris assez fins et de beaux noirs. Des figures, signées Renaudot, sans grande pénétration psychologique, sans force de coloris et de facture un peu molle et facile, charment cependant par une couleur harmonieuse et une composition agréable. On voit encore, de Déziré, une *baigneuse* de couleur froide et grise, mais dont le modelé superbe est d'un vrai peintre. Tristan Klingsor expose

une figure de caractère remarquable, le *Fumeur au pot de grès*. Cette effigie très pittoresque, solidement établie et vigoureusement peinte, est l'amusante figure d'un habitué de cabaret au regard fixe et quelque peu sournois. Avec sa jolie et sobre couleur, sa belle lumière, la profondeur de son vibrant clair-obscur, cette peinture excellente ne serait pas déplacée à côté des magistrales petites figures de buveurs de Brouwer ; certes la main de notre peintre n'a encore ni la légèreté, ni le nerf de celle du grand Hollandais, mais on doit reconnaître que, même lorsque parfois sa touche s'alourdit un peu et que sa brosse empâte et étale, son œil sensible, qui perçoit toujours avec justesse les nuances subtiles, supplée à cette pesanteur passagère de la main par un réel charme de teintes.

« Il est encore ici quelques bons peintres de paysage tels que Pierre-Louis Moreau, qui expose une toile minuscule peinte aux environs d'Aubenas, sous un ciel menaçant, ou que Grosjean qui montre une vue d'étendue pleine de caractère, et surtout une *Matinée de mars* qui est un ravissant petit paysage d'une rare fraîcheur où claironne délicieusement, dans de fines teintes blondes matinales, argentées et bleutées, la rouge toiture d'une maisonnette. »

Déjà dès 1908, Gabriel Mourey avait avant G. Lecomte et A. Fourreau signalé le danger des excès faciles de la peinture, et toujours à propos du salon d'automne, il écrivait, après avoir loué les intéressantes rétrospectives qui y furent organisées et les talents certains qui s'y réunissent : « A l'éclectisme, excessif d'ailleurs des débuts, se substitua bientôt le sectarisme le plus violent et le plus étroit. Les portes s'ouvrirent largement, trop largement, à quiconque semblait en révolte contre les idées reçues, quelles qu'elles soient, se refusait à toute contrainte, à toute règle, prétendait rompre d'un coup, par la seule puissance de son génie, avec tout le passé, avec tout le présent, avec tout l'avenir... Il y eut des exhibitions, et elles continuent, de choses monstrueuses ; on se serait cru dans la baraque aux phénomènes de Barnum. L'anormal, l'incohérent, le désordonné surexcitaient les enthousiasmes, emportaient tous les suffrages. Pourvu que l'on ne sût ni dessiner, ni peindre, ni observer, ni composer, l'on pouvait être certain d'être accueilli les bras ouverts. » Jugement également sévère certes, mais que trop d'exagérations justifient. J'admets très volontiers les tentatives les plus osées, mais leur place me paraît être surtout aux Indé-

pendants. Il n'y a pas lieu de s'esclaffer ou de s'indigner devant tels cubistes, mais simplement d'attendre. Toute théorie est défendable ; le grand reproche qu'on puisse faire au cubisme c'est surtout d'être une théorie, et non point l'expression spontanée, logique, inévitable de tempéraments.

Aussi bien l'art français moderne d'aujourd'hui est loin d'être là tout entier. Mais, comme l'écrit Georges Lecomte, « les mouvements de réaction sont rapides. A peine viennent-ils de se dessiner qu'ils s'accélèrent. J'ai peur d'un long retour non pas au sobre et vigoureux classicisme, qui, bien compris, n'est que l'art de styliser la vie, mais au stupide et morne académisme dont nous avions le droit de croire notre génération préservée. Si les jeunes artistes ne s'astreignent pas le plus vite possible à une rigoureuse discipline d'étude et de travail, le public, bientôt excédé de la vulgarité, de la violence et de la sauvagerie, de la déformation et de la laideur, de l'ébauche grossière, trouvera comme un soulagement dans l'acceptation des froides banalités peintes par des hommes ayant au moins le mérite de savoir quelque peu de grammaire de leur art et de le pratiquer avec conscience ».

Le danger est-il très réel ? A lire par con-

tre Gabriel Mourey, on ne le croirait pas trop. « Plus je vais, dit-il dans le *Journal* à propos des artistes français, plus la mentalité des peintres d'aujourd'hui, surtout de ceux qui sont l'honneur de ce salon, m'ahurit et me déconcerte ; leur puérile conception de la vie et de l'art, la pauvreté de leurs ambitions, la facilité conventionnelle de leur technique me plonge dans une tristesse que j'ai peine à vaincre. » Mais le public n'a pas l'esprit averti ni le goût sûr du critique. Il est, il faut bien l'avouer, à peu près divisé en deux camps : d'un côté les amis d'un académisme ridicule et sans valeur ; de l'autre les snobs ou les spéculateurs à l'affût des nouveautés les plus bizarres.

Ne s'apercevra-t-on pas qu'entre ces deux partis extrêmes, tout un groupe d'artistes aussi éloignés des formules scolaires que des excès faciles existe, et que c'est parmi eux que la véritable tradition française se continue ? Est-il besoin de nommer à nouveau Déchenaud, Sabatté ou Grosjean, Milcendeau, Martel ou Bussy, Bonnard, Guérin ou Flandrin, P.-L. Moreau, Bernard Naudin, ou Delcourt ?

Que le public aille moins au Salon et plus au Louvre. Qu'il confronte l'*Odalisque* et

l'*Olympia* et il verra vite que le révolutionnaire Manet est le fils spirituel du classique Ingres. Leur descendant véritable n'est ni à la Société Nationale, ni à celle des Artistes Français, mais aux Indépendants, et il s'appelle Déziré. Le lien qui unit P.-L. Moreau à Lépine, Chintreuil, Moreau l'aîné, au vieux Vernet même apparaîtra à tous les amateurs de bonne volonté. Est-ce que Guérin, voire Boudot-Lamotte, ne font pas souvent penser à Chardin? Que Milcendeau soit l'arrière-petit-fils des Le Nain et de Fouquet, n'est-ce pas l'évidence même? Mais s'il faut chercher la tradition française aux Indépendants plutôt qu'à l'Institut, cela ne veut pas dire qu'on doive agréer toute tentative tapageuse. Le tableau d'exposition se présente aujourd'hui comme une affiche : il cherche à retenir les yeux du passant et à forcer l'attention. Dès qu'il est placé dans un intérieur, tout ce faux art choque et fatigue.

Gardons-nous également de tomber sous prétexte de décoration dans un nouvel académisme, aussi vain dans son aspect révolutionnaire que l'académisme scolaire. Ces formes divisées en grands plans d'ombre et de lumière, non nuancés, ces lignes pauvres et géométriques, monotones et sans accent, sont

malgré l'exaltation du coloris, aussi ennuyeuses à voir que les plus froides productions des disciples de Guillaume ou de Bouguereau. Si je regarde un dessin français, partout mille accents donnent l'impression de la vie. Le trait s'affine ou s'affirme ; il est tour à tour léger ou très appuyé ; partout la nuance le modifie et le rend intéressant. Cela est vrai d'un dessin de Clouet, de Parrocel, de Watteau, de Fragonard, de Saint-Aubin, d'Ingres, de Corot, de Toulouse-Lautrec ; et c'est vrai aussi de leurs peintures. Voilà nos maîtres : tâchons d'entendre leur leçon magnifique et discrète.

INDEX DES NOMS CITÉS

TABLE

